الخلاص بالفن

"التراجيديا نموذجا"

د / حسن حماد
أستاذ الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال
بكلية آداب الزقازيق

الخلاص بالفن

"التراجيديا نموذجا"



الخلاص بالفن

"التراجيديا نموذجا"

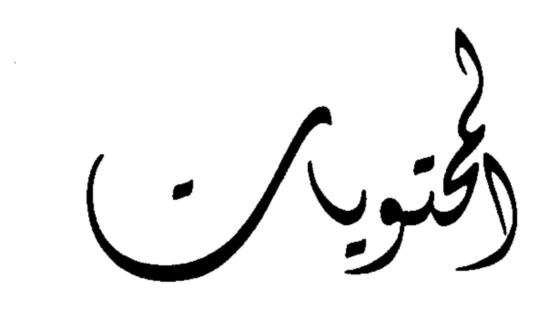
د/حسن حماد



القاهرة - مصر

www . elkalema . com
Email:elkalema@eis.com.eg
الجمع والإعداد في مكتبة دار الكلمة
تصميم الغلاف : چوزيف يؤنس
رقم الإيداع : ٢٠٠١/١٧٥٥٣
I.S.B.N. 977-6010-37-7

First Published in 2002



الإهداء

إلى من غمرني بمحبته وفضله لدرجة أشعر معها
بأن كل الكلمات وأي الكلمات تظل أقل من أن
توفيه حق قدره
إلى أستاذي المفكر الكبير دكتور صلاح قنصوه
حباً لشخصه واعترافاً بفضله وتقديراً لأستاذيته

المقدمة

تشتق الكلمة الإنجليزية Salvation (والتى نترجمها فى اللغة العربية بمعنى الخلاص) وهى تعنى إنقاذ وتحرير الإنسان من بعض المواقف الكارثية (١).

وكلمة الخلاص من الكلمات الشائعة فى معظم الأديان، وهى تعبر عن الأمل الذى يتطلع إليه كل النوع البشرى (٢). وعلى ذلك فإن فكرة الخلاص فى أساسها مشبعة بالأطياف الدينية، لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمنظومة من الأفكار الدينية الأخرى مثل: الخطيئة، الفداء، العناية الإلهية، المسيا أو المسيح. ولكن أكثر الكلمات التصاقاً بفكرة الخلاص هى كلمة الخطيئة، ولعل هذا الارتباط يعود لاعتبارات دينية من ناحية، ولطبيعة الأفكار ذاتها من ناحية أخرى (٣).

والخلاص فى اليهودية يبدأ بانتظار وعد الرب وتحقيق حلم الأرض الموعودة، الذى يعنى جمع شتات اليهود من جميع بقاع الأرض وتسيدهم لبقية الشعوب، بوصفهم الجنس الذى يحمل فى عنصره وسلالته سر الرب المقدس. والخلاص بهذا المعنى هبة أو نعمة يمنحها الله لأبنائه من بنى إسرائيل، ولا يملك أحد غيره هذا الحق (٤).

أما الخلاص بالمعنى المسيحى، فإنه يرتبط بصورة وثيقة بدراما الخطيئة الأولى، وميلاد المسيح، ثم موته، ثم قيامته وعودته فى آخر الزمان. إن موت المسيح – وفق العقيدة المسيحية – موت نيابى عن جميع البشر، فهو يمثل أكبر تضحية وأعظم فداء فى تاريخ الأديان. من ناحية أخرى فإن الخلاص المسيحى يتحقق بصورة نهائية عندما يعود المسيح فى نهايات الزمان لينشر العدل والمساواة ويحقق آمال الذين ينتظرونه. أو كما يقول العهد الجديد: «هكذا المسيح أيضاً بعدما قدم مرة لكى يحمل خطايا كثيرين سيظهر ثانيةً بلا خطية للخلاص للذين ينتظرونه» (٥).

(الرسالة إلى العبرانيين، الإصحاح التاسع، آية ٢٨).

أما المعنى الإسلامى للخلاص، فالحق أن كلمة الخلاص لم ترد فى القرآن الكريم، ومع ذلك فإن الكلمة المرادفة لكلمة الخلاص هى كلمة «النجاة» (٦). وهى ترد مرة واحدة فى القرآن فى سورة [غافر] فى قوله تعالى: (ويَا قَوْمِ مَا لِى أَدْعُوكُمْ إِلَى النَّجَاةِ وَتَدْعُونَنِى إِلَى النَّارِ «٤١»).

وعلى حين أن فكرة الخطيئة تكاد تكون مقصورة على المعنى الدينى المحدد، الذى يشير إلى جريمة انتهاك الإنسان للناموس الإلهى، وما ترتب على ذلك من نتائج مؤلمة وسلبية للمصير الإنسانى، نجد أن مفهوم الخلاص يتخطى دائرة المفاهيم الدينية ليشمل معانٍ أخرى دنيوية وطبيعية مثل: الخلاص أو النجاة من الكوارث الطبيعية (كالصواعق والعواصف والبراكين والزلازل). وكذلك الخلاص من الأمراض القاتلة (كالطاعون)، وأيضاً الخلاص من كافة أشكال الشر وصور المعاناة المختلفة (كالجوع والقتل والظلم والقهر والتعاسة والموت..إلخ) (٧).

ولعل أخطر أنواع هذه المعاناة، هى معاناة الخوف من الموت. فالخلاص فى جوهره تحرر من الموت. أو كما يقول «تشارلز مولر»: «إن الخلاص هو الحياة. وأن تنجو معناه أن ننتقل من عالم الموت إلى ملكوت الحياة» (٨).

وتفترض فكرة الخلاص فى تجلياتها المختلفة ثلاث مراحل أو حالات: مرحلة العصر الذهبى أو ما قبل السقوط، مرحلة السقوط أو الخطيئة، مرحلة الخلاص.

وإذا كانت أفكار الخطيئة والخلاص قد ارتبطت بصورة مباشرة بالعقائد الدينية، وخاصة العقيدة المسيحية، إلا أن هذا لا يمنع من ارتباط هذه الأفكار بالتراث الإنسانى المتسع الذى بدأ مع نشأة التصورات الأسطورية فى الحضارات القديمة، تلك التصورات التى آمنت بوجود قوى خفية أو إلهية تحكم هذا العالم، وتصوغ الشرائع المنظمة للعلاقة بينها وبين الإنسان، وتعمل على حفظ النظام الكونى، وتحقيق تناغم المجتمع البشرى (٩).

إن قضية الخلاص هى قضية تنتمى إلى الإنسان بصرف النظر عن مسألة اعتقاداته الدينية، وربما يكون صحيحاً أن تقول إن تاريخ المعاناة الإنسانية

هو فى الوقت نفسه تاريخ الخلاص. فالأمر الذى لا يستطيع أحد أن يشكك فيه هو أن التجربة الإنسانية لصيقة المعاناة، وبرغم كل تصورات «جان جاك روسو» الرومانسية حول وجود مرحلة فى تاريخ الإنسان يمكن أن نسميها بطفولة الإنسانية، اتسمت بالسعادة والبراءة المطلقة، إلا أننى أعتقد أن حياة الإنسان الأول، لم تكن أقل بؤساً من حياة الإنسان اليوم، إلا إذا تصورناه أقل وعياً وأدنى تخيلاً وتفكيراً! أما إذا كان الإنسان فى الماضى يتمتع بنفس رقى وتطور الإنسان اليوم فالأرجح أنه كان يعانى مثلما نعانى، بل ربما كان أشد وأروع منا معاناة، خاصة إذا وضعنا فى حساباتنا أن مساحة المجهول فى حياة إنسان الأمس كانت أكثر إتساعاً وأشد كثافة من الإنسان اليوم.

وبناء على هذه الافتراضات يمكن القول إن الإنسان البدائى لم يكن مجرداً من الرغبة فى الخلاص، بل كان يبحث عن الخلاص، عن الخلود، عن السبيل إلى قهر الفناء. كانت لديه رغبة مجنونة للإفلات من الموت، وللتحرر من جبروت الطبيعة، ولمعانقة لحظة خارج الزمن، رغبة لعبور المسافة من الماضى إلى المستقبل مباشرة دون التقيد بلحظة الحاضر، أو رغبة فى الإمساك بلحظة الحاضر قبل أن تنزلق من تيار الزمن، أو رغبة فى استعادة الماضى وتجسيده مرة أخرى فى الحاضر. ولقد حاول الإنسان ذلك بطرق مختلفة: بالسحر، بالأسطورة، بالدين، بالفن، بالعلم، بالحرب، بالجنون، بالهلوسات، بالجنس، بالحب، بكل الطرق المشروعة وغير المشروعة.

إن الخلاص مرة أخرى هو تاريخ المسعى الإنسانى، أنه الإنسان عندما يحاول أن يقهر تناهيه، وضعفه، وخوفه، وعجزه، وموته، والخلاص الدينى – فى رأينا – هو الخلاص الذى يرتبط بالمعتقدات التى تربط الخلاص بقوة خارج الإنسان، وتجعل من الإله قوة مفارقة للعالم الأرضى؛ ومن ثم فهى تضع مثالها فى عالم آخر مغاير لهذا العالم.

ويبدو أن قوة الأديان السماوية تعتمد على قوة هذا البعد الميتافيزيقى فيها، أعنى المجهول أو اللامرئى الذى لا يمثل المعلوم أو المرئى بالنسبة له سوى مجرد إشارة أو علامة. ولهذا فإن اعتقاد اليهودى فى أنه المنوط بوعد الخلاص من قبل الرب. أو اعتقاد المسيحى فى أنه سوف يحصل على الخلاص بعودة المسيح، أو اعتقاد المسلم فى أنه سوف يحظى بشرف

الشفاعة، أو اعتقاد الشيعى فى عودة الإمام المخلص. كل هذه الاعتقادات تمنح المؤمن قوة وهدوءا وإحساساً باليقين.

عموماً فإن الحلول الدينية للخلاص ليست هى الحلول الوحيدة للخروج من الأزمة الإنسانية، فهناك آلاف الحلول أو المساعى الإنسانية الأخرى تقف إلى جانب الحلول الدينيـة، ويدخل فى إطارها الحلول التى تطرحـهـا الديانات الوضعية، والفنون؛ والمذاهب السياسية، وكافة الفاعليات البشرية: كالعلم والجنس والحب والثـورة.. إلخ. وهذه الحلول يمكن أن نسـمـيـهـا بالحلول الإنسانية وهى تسمية تبدو من وجهة نظرنا أكثر دقة عن اصطلاح «العلمانية» أو «اللادينية» من حيث إن البعد الدينى ليس مقصوراً فقط على الدين بمعناه اللاهوتى، فهناك جانب ما فى الإنسان يتجاوز عقله ووعيه ومقاصده. وبهذا المعنى يصعب أن نقول إن هناك ملحداً خالصاً أو إلحاداً تاماً، فالمسألة العقائدية، والتى أعنى بها البعد الروحى مسألة متأصلة فى الإنسان. إنها رغبة الإنسان الدائمة فى خلق شيء ما يتجاوزه؛ الرغبة فى «الميتا»، فى «الما وراء»، الرغبة فى إيجاد بعد آخر للوجود غير البعد الفيزيقى، الرغبة فى اكتشاف بعد ثان للنفس الإنسانية غير البعد الظاهرى الخارجى، السلوكى. إن هذه الرغبة هى التى تدفعنا أحياناً للنرجسية أو عبادة الذات، وتدفعنا أحياناً لتآلية الآخر، سواءاً كان هذا الآخر: حبيباً، أو زعيماً، أو شمساً، أو قمراً، أو نسراً، أو حجراً، أو مكاناً، أو رمزاً، أو مذهباً سياسياً، أو اتجاهاً فكرياً. إن هذه الرغبة العميقة التى تكمن فينا جميعاً هى أساس كل شعور دينى سواء بالمعنى التقليدى للدين أو المعنى الأوسع والأشمل له. وهى أيضاً الجذر الذى من خلاله تولد الرغبة فى الخلاص.

ويتضمن فعل الخلاص من وجهة نظرنا جانبين:

الأول: جـانب سلبى، وهو (الخـلاص من) مـثل: الخـلاص من الموت، من العذاب، من المعاناة، من الخوف، من المرض، من البؤس، من العبودية، من المهانة، من الألم، من الخطيئة، من التناهى، من الزمن..إلخ.

الجانب الثانى، الإيجابى، وهو (الخلاص بـ): الخلاص بالإيمان، بالتضحية أو الفداء، بالتصوف أو الزهد والعزوف عن الخضوع للأشياء، الخلاص

بالثورة، بالحلم، بالحب، بالعلم، بالفن.. إلخ.

والخلاص بالفن فى سياق هذه الدراسة، هو أحد السبل التى من خلالها يحاول الإنسان أن يجد مخرجاً من الأزمة الإنسانية وحلاً للمعضلة البشرية. ولكن تُرى من أى شيء يكون الخلاص؟ هل هو خلاص من العدو الأبدى للإنسان أعنى الموت، أم أنه خلاص من العذاب الأرضى؟ هل هو خلاص من الشقاء الإنسانى؟ هل هو خلاص من العبودية بمعناها الكونى والسياسى؟ هل هو خلاص من المعاناة، معاناة الوجود فى هذا العالم؟

والحق أن السؤال عن طبيعة الخلاص بالفن هو فى نفس الوقت سؤال عن وظيفة الفن، ما هى وظيفة الفن؟ هل وظيفة الفن الإمتاع وتحقيق المتعة الحسية؟ هل هى تحقيق التطهير بالمعنى الأرسطى؟ هل هى خدمة الطقوس الدينية؟ هل يمكن للفن أن يمارس دوراً سياسياً تنويرياً تحريضياً؟ هل يمارس الفن دوره التحررى فى عالم الواقع أم فى دائرة الوعى؟ هل يستطيع الفن أن يملأ الفراغ الروحى للإنسان الحديث؟ بعبارة أخرى هل يمكن للفن أن يحل محل الدين أو أن يصبح هو نفسه ديانة لها عبادها ونساكها وحواريوها؟ ماذا تعنى بالخلاص بالفن، ومن المقصود بالخلاص المبدع أو المتلقى، أم كلاهما معاً؟

إن السطور القادمة هى محاولة للاقتراب من الإجابة عن هذه الأسئلة، ولن أزعم أنها ستقدم إجابات كاملة، لأن تقديم إجابات وافية لمثل هذه الأسئلة ربما يحتاج لآلاف الصفحات، لأن تاريخ الفن هو فى الوقت نفسه تاريخ الإنسان. ولانمتلك إزاء هذا التحدى سوى أن تكون مهمتنا ذات هدف مزدوج: ففى الجانب الأول - سنتوقف عند بعض المراحل التى كان فيها الفن جزءاً من الطقوس الدينية، خاصة فى مرحلة فجر الإنسانية حيث كان الفن يمثل جزءاً من السحر والأسطورة. وعندما نقول جزءاً فإننا نعنى أنه يختلط بهذه الفاعليات، وليس مجرد خادم أو موظف فى خدمتها؛ لذلك سوف نسقط من حساباتنا، أو على الأقل نهمش المراحل التى كان فيها الفن خادماً للطقوس أو خاضعاً للمؤسسات الدينية، كما هو الحال فى مرحلة العصور الوسطى.

أما الجانب الآخر لمهمتنا فيقوم على التركيز على فن المسرح، أو

التراجيديا تحديداً، باعتبار أن التراجيديا هى الفن الذى ينافس الدين فى رسالته الأخلاقية والرسولية. وبالطبع لن يكون هدف هذه الدراسة هو التأريخ لفن المسرح، لأن هذا الأمر يخرج عن نطاق موضوعنا، إذ أن هدفنا هو الكشف عن الدور الخلاصي للتراجيديا، وأعتقد أن هذا يدخل فى نطاق اهتمامات علم الجمال بصورة أصيلة.

والجدير بالذكر أن الحديث عن الخلاص بالفن ينطوى على هدفين: الهروب من اليأس والتطلع إلى الأمل، ومقولة: «أن الخلاص مشيد دائماً على قاعدة من اليأس» تنطبق أكثر مما تنطبق على الفن؛ ولهذا فقد استشهدنا فى هذا الكتاب الكثير من المفكرين والفلاسفة الذين أصابهم اليأس من إمكانية تغيير الواقع بالطرق السياسية، وكفروا بمعظم الأيديولوجيات، ورأوا فى الفن الوسيلة الأخيرة لإنقاذ الإنسان، ومن هؤلاء: شوبنهور، ونيتشه، ومفكرو مدرسة فرانكفورت، وأندريه مالرو، وغيرهم ممن منحوا الفن دوراً يتجاوز الحدود الجمالية، ويستهدف التجربة الإنسانية بكل ثرائها وتنوعها.

يتصدى هذا الكتاب لمعالجة موضوع جديد، وهو الخلاص بالفن، وقد أخترنا التراجيديا نموذجاً لنا من حيث أن التراجيديا هى الفن الأكثر التصاقاً بالتجربة الوجودية للإنسان، وهى أيضاً الفن الذى يقترب فى هدفه ومسعاه وقضاياه من البحث الفلسفى. وإذا كانت المكتبة العربية تزخر بالعشرات من الكتب التى تناولت قضايا المسرح، فإن هذه الدراسة ربما تكون الأولى من نوعها التى تتناول فكرة الخلاص فى جذورها الشعائرية فى السحر والأسطورة، ثم تتابع تطورها فى التراجيديا الكلاسيكية بشقيها الإغريقى والحديث.

بقيت كلمة أخيرة في هذه المقدمة ، وهي أن هذا البحث هو الجزء الأول من مشروع فكرى طموح يود الباحث أن يستكمله في أجزاء متتابعة يتناول في كل منها أحد سبل الخلاص الإنساني الأخري ، مثل: الخلاص بالحب ، الخلاص بالثورة ، الخلاص بالعلم .

والله نسأل أن يوفقنا لما فيه الخير..

حسن حماد

هوامش المقدمة

(١) The New Encyclopedia Britannica, Volume, 16 Helen Hemingway Benton, Publisher. Chicago, London, 1973 - 1974, P.201.

(٢) Charles Moeller : Man And Salvation In Literature, Trans By Charles Underhill Quinn, University Of Noter Dams Press, London, 1970, P. XI.

(٣) Dictionary Of The History Of Ideas, Volum, IV, Charles s Sons, Publishers, New York, 1973, P. 224.ص Scribner

(٤) Charles Moeller : Op.Cit., P. XI, P. 17.

(٥) الكتاب المقدس، العهد الجديد، مطبعة عنتر، القاهرة، ١٩٧٣.

(٦) Dictionary of the History of Ideas, Volum, IV, P. 230.

(٧) Dictionary of the history of Ideas, Vol., IV, P. 224.

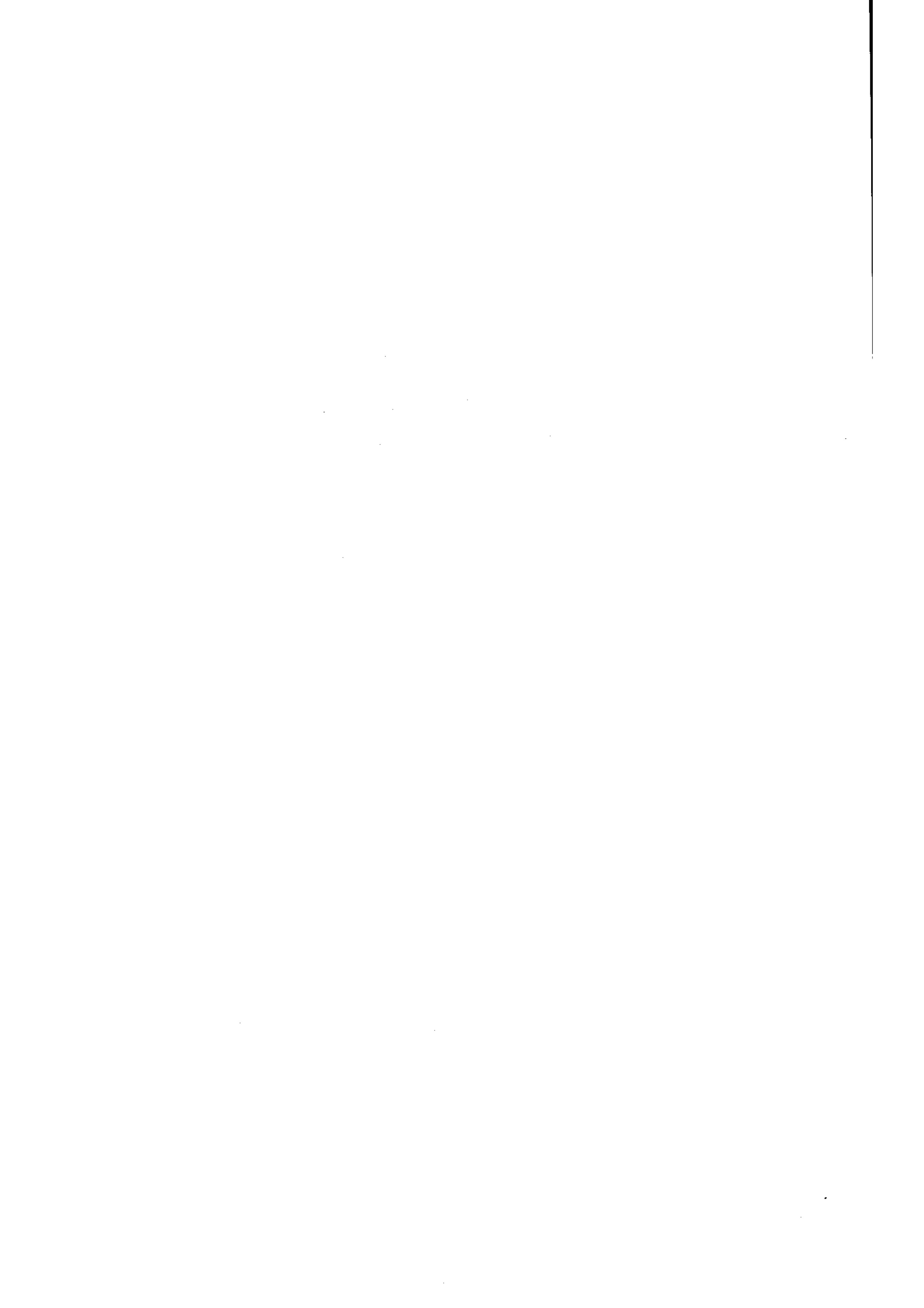
(٨) Charles Moeller : Op.Cit., P. XI.

(٩) Dictionary of the History of Ideas, Vol., IV, P. 224.

الباب الأول

الفصل الأول

الفنان كساحر



معنى السحر:

يختلف الإنسان عن الحيوان فى أنه لايتكيف مع الطبيعة فقط بطريقة سلبية، وإنما يهدف إلى السيطرة عليها وتغييرها وتحويلها، وتاريخ الإنسان يؤكد أنه قد لجأ إلى تغيير الطبيعة بطريقتين هما: العمل، والسحر. والعمل الإنسانى هو نشاط هادف وواعى يستهدف ترويض الطبيعة وتهذيبها بحيث تصبح أكثر ملائة للاحتياجات البشرية. ولكن الإنسان لا يعمل فقط، وإنما يحلم أيضاً، يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة، يحلم بتغيير الأشياء وإعادة تشكيلها بطريقة سحرية. فالإنسان منذ أول عهده كان ساحراً (١).

والسحر هو الاعتقاد بأنه يمكن التأثير فى الطبيعة عن طريق خلق نماذج مصغرة للواقع، يجرى التحكم فيها بوصفها بديلاً عن الأصل الواقعى (٢).

ويقوم السحر على ثقة الإنسان بأنه يستطيع السيطرة على الطبيعة مباشرة إذا عرف فقط القواعد والقوانين السحرية التى تخضع لها. والسحر من هذا الجانب يمارس نفس الدور الذى يمارسه العلم فى حياة الإنسان المعاصر(٣). ولكن من المهم جداً أن ندرك أن هذه الثقة التى يولدها السحر مصدرها الخيال أو الوهم، أو كما يقول «جورج تومسن»: «يقوم السحر البدائى على الفكرة القائلة أنك بخلقك الوهم تسيطر على الواقع، تستطيع السيطرة عليه فعلاً. أنه أسلوب وهمى مكمل لنواقص الأسلوب الواقعى» (٤). بعبارة أخرى، فإن الإنسان البدائى كما يذهب فرويد «كانت لديه ثقة عظيمة فى قوة رغباته»، إنه يؤمن بأن ما يصنعه عن طريق السحر سوف يتحقق، لا لشيء سوى لأنه أراده (٥).

إن هذه الإرادة هى وحدها القادرة على تغيير وجه الأرض، وهى القادرة أيضاً على إشباع الرغبات بمجرد تمثيلها. وهنا يشبه البدائى الطفل، فكلاهما يستشعر من خلال الهلوسات الحركية والخيالية إشباعاً فعلياً (٦).

علاقة السحر بالفن:

لم يكن الفن فى بداية عهده كما نعرفه الآن: فاعليه إنسانية هدفها تحقيق المتعة الجمالية للإنسان. إن الفن فى بداية التجربة الإنسانية كان جزءاً من ذلك العالم الغرائبى العجيب، عالم السحر. ومع ذلك فمن الخطأ أن ننسب للسحر وحده مهمة خلق الفن، فربما «كان لجاذبية الأشياء اللامعة والبراقة والمشعة.. ولجاذبية الضوء الخارقة، دورهما فى مولد الفن، وربما كانت من حوافزه أيضاً المغريات الجنسية بأنواعها: الألوان الصارخة، الروائح النفاذة، الجلود الجميلة والريش الرائع فى دنيا الحيوان، والجواهر والملابس الفاخرة وعبارات الغزل وإيماءاته فى دنيا الناس. وربما لعبت دوراً هاماً إيقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية: نبض القلب، حركة التنفس، الالتقاء الجنسى، والتكرار الإيقاعى لهذه العمليات وما يصحبه من متعة.. إيقاعات العمل. إن الحركة الإيقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد، وتربط الفرد بجماعة من البشر.. وأخيراً فإن من العناصر الأساسية فى الفنون ذلك العنصر الذى يبعث الرهبة والخوف، وذلك العنصر الذى يظن أنه يمنح الإنسان قوة إزاء عدوه، فمن الواضح أن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الإنسان القوة.. إزاء الطبيعة، أو إزاء العدو، أو إزاء رفيق الجنس، أو إزاء الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية. لم يكن الفن فى فجر الإنسانية بالجمال غير أوهى صلات.. إنما كان أداة أو سلاحاً سحرياً فى يد الجماعة الإنسانية فى صراعها للبقاء» (٧).

غير أن ملاحظة «فيشر» فى نهاية النص السابق حول افتقار الفن السحرى للبعد الاستطيقى لا تمنعنا من محاولة تلمس أوجه الشبه والالتقاء بين الفن والسحر، فمما لاشك فيه أن هناك عدة مبادئ تحكم النشاط السحرى والنشاط الفنى معاً يمكن حصرها فيما يلى:

١- المحاكاة:

عندما صنع الإنسان الأول أداة ثانية على غرار الأداة الأولى، أنتج بذلك أداة جديدة لا تقل عن الأولى فائدة أو قيمة، وهكذا اكتشف أن المحاكاة تمنحه قوة أكبر إزاء الأشياء، وهناك بعد سحرى فى عملية المحاكاة هذه، فهى تقدم

وسيلة للسيطرة على الطبيعة، ثم تأتى الممارسة كى تؤكد هذا الأمر الغريب. فعندما يقلد المرء حيواناً ما، ويتقمص شكلاً كشكله، أو يقلد صوته، فإنه يستطيع أن يجذبه ويستدرجه إلى مسافة أقرب، وتسقط الفريسة فى يده بطريقة أسهل. وهنا نجد أن المحاكاة أو التشابه سلاح وسحر معاً (٨).

ويذكر فرويد فى كتابه «التوتم والتابو» مثالين يوضحان ارتباط السحر بالمحاكاة هما سحر إنزال المطر، وسحر الخصوبة. فى المثال الأول يتم إستنزال المطر سحرياً عبر المحاكاة، محاكاة الغيوم والعواصف التى تحدثه. أما طقوس خصوبة الأرض فتتم عبر ممارسة مشهد الاتصال الجنسى فى الحقول المراد إخصابها (٩).

وتكشف دراسة نصوص وصيغ السحر البدائى أن هناك عناصر نمطية ترتبط بالفاعلية السحرية للمحاكاة مثل: صفير الريح، هزيم الرعد، هدير البحر، أصوات الحيوانات. إن هذه الأصوات وغيرها ترمز إلى ظواهر معينة، وتعبر عن حالات انفعالية ووجدانية معينة ترتبط بالرغبة المراد تحقيقها بواسطة السحر (١٠).

وقد كان للمحاكاة فضل كبير فى تطوير الحياة الثقافية للإنسان البدائى فمن خلال التشابه بين الأشياء والأدوات، وبين شيء وآخر، وأداة وأخرى عرف الإنسان «التجريد»، وكلما تطور الإنسان فى سلم الحضارة كلما ازدادت لديه ثروة التجريدات وأخذ فى إطلاق اسم واحد على المجموعات الكاملة من الأشياء التى تربط بينها علاقة ما. وهنا لم يعد العقل الإنسانى بحاجة إلى أن يتصور كل أداة يستخدمها، ولا كل صدفة يلتقطها على الشاطئ كشيء منفرد قائم بذاته، لقد غدا هناك رمزاً يشمل الأدوات كلها والأشياء جميعها. ولسنا بحاجة إلى إيضاح أن التجريد يرتبط إلى جانب النمو الثقافى العام بنمو اللغة، وما ينطوى عليه من أدوار معرفية واتصالية وتعبيرية وانفعالية وجمالية (١١).

ولم يقتصر دور المحاكاة فى السحر على التجريد، بل أن المحاكاة قد مارست دوراً خطيراً فى حياة الإنسان القديم إذ ساعدته على الانتقال من العنف الفعلى إلى العنف الرمزى، أعنى أنها تمكنت بالتدريج من إحلال

الاحتفالات التمثيلية محل القربان الحي، وبذلك قامت بعملية تطهير وإعلاء للعنف الذى كان يمارس فى إطار السحر الخالص [١٢]. وقد أثبت فريزر فى بحوثه أن مكانة الملك فى المجتمع الأمومى نشأت أولاً وقبل كل شيء من السحر المتعلق بالخصوبة. ففى نيجيريا مثلاً كان الملك فى أول الأمر مجرد أليف للملكة، إذ كان لابد للملكة من الحمل حتى تعطى الأرض ثمارها. وبعد أن يؤدى الرجال وظيفتهم تلك تقوم النساء بقتلهم. وكان الحيثيون يقومون بنثر دم الملك المقتول فوق الحقول، أما جسده فتأكله الجنيات، وهن وصيفات الملكة، ولكن مع التحول من المجتمع الأمومى إلى المجتمع الأبوى الذى يسيطر عليه الأب، سلب الملك الملكة الكثير من سلطاتها، فكان يرتدى الملابس النسائية، ويضع الأثداء الصناعية، ويمثل الملكة. وفى هذه المرحلة أصبح هناك نائب للملك يقتل بدلاً منه، ثم فى مرحلة لاحقة تم استبدال الحيوانات بنائب الملك. وعبر هذا التحول يمكن أن نلمس التحول من السحر إلى الأسطورة، ومن الأسطورة إلى الفن، أو كما يقول فيشر: «أصبح الواقع أسطورة، وتحولت الطقوس السحرية إلى شعائر دينية، وفى النهاية تحول السحر نفسه إلى الفن»[١٣]. وعند هذه النقطة الأخيرة نصل إلى النتيجة المراد الوصول إليها وهى: أن الأساس أو المبدأ الذى يقوم عليه كل من السحر والفن واحد، ومهما اختلفنا حول نوعية المحاكاة التى يقصدها الفن هل هى محاكاة تامة أم ناقصة أم محاكاة للمظهر أو الجوهر.. إلخ. فإن أحداً لا يستطيع أن ينكر أن المحاكاة هى أصل الفن مثلما كانت هى أصل السحر.

٢- القوة المطلقة للأفكار Ommipotence of Thought:

تحتل الأفكار أهمية خاصة لدى الجماعات البدائية، فيصبح نطق الكلمة مساوياً للحضور الفعلى للشيء، ويصبح مجرد التفكير فى الشيء أو الرغبة فيه مطابق تماماً لحدوثه [١٤].

ولأن الأسم يعتبر بالنسبة للعقلية البدائية مكون أساسى للشخصية، لذلك فإن معرفة اسم الشخص أو الكائن الروحى من شأنه أن يمنح المرء قوة تجاه هذا الكائن. وهنا تحدث مغالطة – وإن كانت مقبولة فى هذا السياق ـ مؤداها: إحلال نسق الأفكار محل نظام الطبيعة، والانتقال من السيطرة على الأفكار أو

الأسماء إلى السيطرة على الأشياء (١٥).

ومن الأمثلة الكاشفة التى توضح الدور السحرى للكلمة، ما كان يفعله ملوك «المملكة الوسطى» فى الحضارة المصرية القديمة، إذ كانوا ينقشون أسماء القبائل المعادية لهم وأسماء حكامها، وكذلك أسماء المنشقين والمتمردين فوق أقداح فخارية كبيرة. وكانت تلك الأقداح تحطم فى احتفال دينى مهيب. والغاية من هذا الطقس مذكورة بشكل صريح: «إنها الدعوة بالموت على هؤلاء الأعداء كلهم، لأنهم بعيدون عن قبضة الفرعون». ومسألة تحطيم الأقداح هنا ليست مجرد طقس رمزى؛ بل إنها كانت ترتبط بالاعتقاد فى أنهم سوف يلحقون الأذى بأعدائهم لمجرد أنهم يحطمون أسماءهم (١٦).

وبرغم أننا قد نسخر اليوم من طريقة أو أسلوب الإنسان القديم فى التعامل مع الكلمة، ونلومه على الخلط بين الكلمات والأشياء، إلا أننا لا نستطيع أن نتغاضى عن الدور السحرى للكلمة داخل وخارج الإطار التقليدى للسحر، أو كما يقول مالينوفسكى: «إن الكلمة ذاتها تكشف عالماً من الإمكانات الغامضة غير المتوقعة، حتى بالنسبة لهؤلاء الذين لا يشاركون فى السعى وراء الحر والتنجيم» (١٧).

وفى الفن على نحو خاص يتجلى هذا الدور السحرى للكلمة. ففى الفن تتحول الكلمة إلى مادة، إلى شيء، إلى كون، إلى عالم إلى فعل، فالكلمة التى اعتدنا فهمها كشيء مثالى تؤخذ هنا كشيء جسدى أو مادى ليس على المستوى المجازى فقط لكن الحرفى أيضاً. إننا نعثر على هذا المعنى عند «ماياكوفسكى» مثلاً، الذى يكتب عن القوة المادية للكلام، فيقول:

الكلمة هى قائد القوة البشرية.

أنا أعرف قوة الكلمات.

أنا أعرف ناقوس الكلمات.

أنها ليست تلك التى تصفق لها المقصورات.

بفعل تلك الكلمات تندفع التوابيت.

لتمشى على أرجلها الخشبية الأربع (١٨).

٣- الانفعالات وقوة الإيحاء:

من المبادئ الهامة التى تحكم فاعلية السحر والفن معاً هى الانفعالات. وفى السحر يمثل التعبير الدرامى الانفعالى جوهر الممارسة الطقوسية، لأن الساحر كجزء أساسى من الأداء السحرى لاينتج فقط فعل العنف أو الطعن، ولكنه يقدم لنا المشهد الانفعالى المعبر عن ذلك. ففى سحر الرعب، فى التعويذة الموجهة ضد قوى الظلمة والشر، يسلك الساحر كما لو كان هو نفسه قد أصابه انفعال الخوف أو الرعب، أو على الأقل يبدو وكأنه يصارع بشراسة ضد تلك القوى (١٩).

وفى مثال آخر للسحر الموجه نحو الأعداء، فى التعويذة التى تستخدم للابتلاء بمرض «الجانجوزا» ذلك المرض الرهيب الذى يأكل لحم الإنسان كما يأكل طائر أبوقرن جذوع الأشجار بمنقاره الحاد. نجد الساحر يقلد مقدماً عذاب المراحل الأخيرة للمرض الذى سيبتلى به الشخص المقصود. فينكفئ على الأرض، ويبدو متشنجاً، لأنه بذلك فقط، ومن خلال التقليد الدقيق لآثار المرض يمكن للرقية أن تحدث مفعولها (٢٠).

وفى مثل هذه الطقوس وغيرها تحتل عناصر مثل: مفردات الطبيعة، الجمادات، الصور، أعضاء وأجزاء الجسم الإنسانى، الإيحاءات، الأدوات، الكلمات مكانها الخاص داخل منظومة التعبير الدرامى للسحر. فأدوات مثل: الخناجر، الروائح الكريهة، المواد السامة، العطور، الألوان يصبح لها داخل الطقس السحرى إمكانات خاصة وتتحول إلى فتشات، أى تصبح حائزة على قوى سرية (٢١). أما الكلمات والعبارات التى تدخل فى طقوس الممارسات السحرية، فإنها تتحول إلى قوة هائلة لها دور الفعل والأمر والتأثير أنها تصف، تناشد، تأمر، تحول، تغير، تخلق، تخفيف، ترهب، تميت، تحيى، تبعث، تصيب، تنجى. باختصار تكتسب إمكانات خفية يصبح لها القدرة على تحقيق المعجزات.

من جانب آخر فإن الأشياء التى تخص الإنسان، والتى تتصل بجسده

على نحو خاص مثل الأظافر، الشعر، الرائحة، الثياب، الدم.. إلخ. تبدو فى غاية الأهمية إلى درجة الاعتقاد بأن امتلاك مثل هذه الأشياء يبدو وكأنه امتلاك للشخص نفسه، وبالتالى فإن التحكم فيها يؤدى إلى التحكم فى الشخص الذى تنتسب إليه (٢٢).

إن استجابة الإنسان للانفعالات بشكل عام، إنما يخضع لآلية نفسية - فسيولوجية تتسم بالتلقائية، ويكون غرضها التفريغ الانفعالى واستعادة التوازن بين الإنسان وذاته وبينه وبين العالم (٢٣). وفى حالة السحر نجد أنفسنا أمام تجربة شديدة الخصوصية، تتميز بعمق الانفعال، وقوة الإيحاء، وخصوبة التخيل. إن هذه التجربة «... تفرغ نفسها فى تيار ذاتى محض من التخيلات، الكلمات، الأفعال السلوكية، تترك أقتناعاً عميقاً بواقعيتها، كما لو كان لها إنجاز عملى موجب... وبالنسبة للإنسان البدائى، أو العقلية الساذجة الفطرية فى جميع العصور، تظهر التعويذة التلقائية.. كما لو كانت وحياً مباشراً من بعض المصادر الخارجية اللاشخصية...» (٢٤).

إن الوعود المتضمنة فى التجربة الطقوسية للسحر، والرغبة فى الحصول على النهاية المرغوبة لم تعد تلقى قبولاً فى حياة الإنسان المعاصر، بعد أن انحسرت فاعلية السحر فى حياته اليومية، ومع ذلك فإن المجال الوحيد الذى مازال محتفظاً بهذه الإمكانية هو الفن، «..ففى الفن وحده يحدث أن يصل إنسان تحرقه الرغبات إلى شيء يشبه الإشباع، وقد يحدث أن تولد هذه اللعبة بفضل الوهم الفنى تأثيراً يبدو كما لو كان حقيقياً» (٢٥).

الانقطاع والاتصال بين السحر والفن:

ترى أين يلتقى السحر بالفن وأين يفترقان؟ ترى هل كان ارتباط الفن بالسحر فى صالح الخلق الفنى أم ضده؟ وهل كان مدعماً لمهمة الخلاص بالفن أم عائقاً لها؟

لقد أشرنا فى الصفحات السابقة إلى الأبعاد التى يلتقى فيها السحر مع الفن والتى أجملناها فى ثلاثة أبعاد: المحاكاة، قوة الأفكار، التأثير الانفعالى. ويمكن أن نضيف إلى ما سبق أن وسائل التعبير فى السحر والفن واحدة:

الإيمائة، الصورة، الصوت، الكلمة، الإيقاع. أما الوسائط المادية التى تنقل هذا التعبير فهى مشتركة أيضاً: المواد الخام كالأخشاب، الأحجار، المعادن، الكلمات، الألوان، الأصباغ، الجسد. ومع ذلك يميل معظم الباحثين إلى الفصل بين السحر والفن ويتعاملون مع فن العصور البدائية على أنه نوع من السحر، بل ويجردونه من أية أبعاد جمالية، فها هو «هاوزر» يقول: «.. إن جميع الدلائل تشير إلى أنه كان أداة لأسلوب سحرى، وكانت له بهذا الوصف وظيفة عملية بحتة تستهدف أغراضاً اقتصادية مباشرة فحسب» (٢٦). وهنا يثار سؤال: هل يمتنع أن يكون للفن دور اجتماعى أو إنسانى إلى جانب الدور الاستطيقى؟ أو بعبارة أخرى هل نسيء للفن إذا نسبنا إليه وظائف أخرى غير جمالية؟

الإجابة فى رأينا بالنفى لأن الإنسان كائن متطور، ومختلف عن سائر الأنواع الحيوانية الأخرى، لا تحركه فقط النوازع الاقتصادية والبيولوجية. بل تتداخل النوازع الوجدانية والجمالية فى تشكيل كافة فاعلياته. ويمكن بشيء من التعميم أن ننعت الإنسان بصفة الكائن الجمالى، فهو يتجمل حين يعمل، وحين يمارس غرائزه، وحين يؤدى طقوسه الدينية، وحين يمارس حياته اليومية، ولنستطيع أن نجزم تماماً بأن إنسان اليوم أكثر اهتماماً بالجمال من إنسان الأمس البعيد أو القريب، ومهما امتلكنا من شواهد وبراهين تنتصر لإنسان اليوم على الإنسان البدائى، فإن هذه الافتراضات لا تخلو من التحيز والنظرة المتعالية التى تحاكم الماضى بتصورات الحاضر.

ونخلص من ذلك إلى أن البعد الجمالى أو النزوع الجمالى هو بعد أصيل من أبعاد الذات الإنسانية، ويكاد يختلط ويمتزج بكل ما يقوم به من أفعال وأنشطة، لهذا فإننا نعتقد أن امتزاج الفن بالسحر فى بداية التجربة الإنسانية لم يمنع أن يكون لهذا الفن أبعاده الجمالية، وهذا ما يعترف به «هاوزر» برغم تحفاظته قائلاً: «... إن فنان ذلك العصر، الذى كان هدفه الوحيد هو فاعلية السحر، كان يجد رضاءً جمالياً معيناً فى عمله، حتى على الرغم من أنه كان ينظر إلى الصفة الجمالية فيه على أنها وسيلة لغاية عملية. وأوضح تعبير عن هذا الموقف هو العلاقة بين المحاكاة والسحر فى الرقصات الدينية للشعوب البدائية. فكما أن اللذة المستمدة من الإيهام والمحاكاة تمتزج فى هذه الرقصات مع السلوك الذى يوجهه الباعث الدينى، فكذلك كان الفنان فى عصر

ما قبل التاريخ يجد لذة ورضاء فى تصوير الحيوانات فى أوضاعها المميزة، على الرغم من أنه كان خاضعاً كل الخضوع للهدف السحرى من التصوير» (٢٧).

والواقع أنه أنه مهما يكن من أمر هؤلاء المبدعون الأوائل، وغاياتهم المرجوة من وراء تلك الأعمال؛ فإننا لايمكن أن نستبعد تأثير الدوافع والحوافز الجمالية على وعيهم ودورها فى تشكيل وجدانهم الفنى. ولاريب فى أن اكتشاف بعض التماثيل والرسوم التى تنتمى إلى حضارة الإنسان البدائى كان له أثراً بالغاً فى إعادة الاعتبار لهذا الفن. ومن ثم فقد انبهر الكثير من النقاد والمؤرخين والفنانين بتلك الآثار، واعتبروها مدرسة جديدة فى الفن. فلشد ما أعجب «سلمون ريناخ» Salmon Reinach بتلك الواقعية المزعومة فى رسوم بعض الحيوانات الراكضة كالأيائل والثيران. ولطالما أنبهر السرياليون فيما بعد بتراكيب الصور المحفورة وتداخلها بعضاً ببعض. ويكفى أن نذكر تأثير فن الرسوم الجدارية البدائية على فن بيكاسو، لا سيما الخزفى منه، لنعرف أن أحسن أعماله قد تأثر بهذه الفنون البدائية (٢٨).

ومع ذلك لا يجب أن نستنتج من ذلك أن مبدعى تلك الآثار - كانوا يمارسون الفن للفن أو من أجل المتعة الجمالية فقط، لأن النشاط الإبداعى المنفصل تماماً عن سائر النشاطات الإنسانية، الدينية والاحتفالية بشكل عام، والمستقل تماماً عن أى غايات أو أهداف عملية مسألة نادرة ومتأخرة جداً فى تاريخ البشرية.

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة تدعونا للتساؤل: هل كانت غايات الفن القديم أكثر اتساعاً وشمولاً من فننا المعاصر؟ أو بعبارة أخرى هل كانت ثقة الإنسانى البدائى بنفسه وبإرادته وبقوة تخيله أقوى مما عليه الإنسان المعاصر؟ ربما يكون هذا صحيحاً فى ضوء إن الغايات التى نرجوها من الفن الآن تبدو متواضعة إذا ما قورنت بالوظيفة السحرية التى كان يمارسها الفن القديم. ويعزز هذا الرأى ما يقوله «سوريو» فى النص التالى:

«وهكذا يبدو من المحتمل إذاً أن يكون ما سعت البشرية إليه وطلبته عن طريق الفن أرحب بكثير وأعمق مما لجئ إلى الفن بطلبه فيما بعد. فالجهد

الفائق ا لذى بذله فنانو ما قبل التاريخ فى هذا الاتجاه، والتشجيع، والمشاركة الاجتماعية والدينية التى أقبل بها جمهور الجماعة بأسره على نشاطهم المتخصص، شاهدة كلها، كما يبدو، على بادرة من الثقة البالغة بالفن، وبمرماه الماورائى، وبقدرته على توفير ملكية الخيرات المادية والروحية، وبرفع الإنسان إلى المستوى الذى يجعله أكثر ما يكون أصالة إنسانية..» (٢٩).

أخيراً قد يكون ملائماً أن نذكر فى نهاية هذا الجزء أن اختيارنا لتلك التفاصيل الدقيقة حول طبيعة السحر وعلاقته بالفن لم يأت عبثاً، وإنما كان الدافع إليه هو التأكيد على علاقة الفن بالسحر، ومحاولة إثبات أن السحر فيه قدر من الجماليات، والفن فيه قدر من السحر. وهذا يخلق علاقة جديدة مؤداها: التأثير الجمالى للسحر، والتأثير السحرى للفن. وهذه العلاقة تجعلنا نقرر فى ثقة: أنه بدون البعد السحرى فى الفن يصعب الحديث عن أى خلاص، أعنى أن الفن بحاجة إلى أن يتمثل فى عناصر بنيته وتكوينه كافة المبادئ أو العناصر التى سبق ذكرها فى تحديد طبيعة السحر: المحاكاة، القوة المطلقة للأفكار، التأثير الانفعالى الحاد. إن على الفن أن يستوحى هذه الأبعاد ويؤكدها إن أراد أن ينفذ إلى الحياة، وأن تكون له رسالة أو هدف ذا طابع إنسانى، فالعمل الفنى إذا تحول إلى مجرد كيان مجرد لا علاقة له بالواقع، ولا صلة له بقضايا الإنسان. أو إذا تحول العمل الفنى إلى عمل ذهنى بارد يخلو من حرارة الانفعال ودفء المشاعر بدعوى الفن للفن، أو بأى دعاوى أخرى. هنا قد يفقد الفن رسالته، ويصبح الخلاص من خلال الفن مسألة مشكوك فيها.

هوامش الفصل الأول

(١) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢١..

(٢) د. صلاح قنصوه: أنطولوجيا الإبداع الفنى، دراسة منشورة بمجلة فصول، المجلد العاشر، يناير ١٩٩٢، ص ٤١.

(٣) برنسلاو مالينوفسكى: السحر والعلم والدين عند الشعوب البدائية، ترجمة فيليب عطية، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٥، س ١٧.

(٤) جورج تومسون: دراسة فى الأصول الاجتماعية للدراما، ترجمة د. صالح جواد الكاظم. منشورات وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٥، ص ص ٢٠-٢١.

(٥) S. Freud : Totem and Taboo, Vintage Books, New York, 1946, P. 109.

(٦) Ibid : PP. 109-110.

(٧) إنست فيشر: المرجع المذكور، ص ص ٤٦-٤٧.

(٨) المرجع السابق، ص ٣٨.

(٩) Freud : Op.Cit., P. 105.

(١٠) مالينوفسكى: المرجع المذكور، ص ٧٨.

(١١) فيشر: المرجع المذكور، ص ٣٩.

(١٢) رينيه جيرار: العنف المقدس، ترجمة جهاد هواش، عبدالهادى عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق ١٩٩٢، ص ٥٤.

(١٣) فيشر: المرجع المذكور، ص ٤٩.

(١٤) Freud : Op.Cit., P. 112.

(١٥) Ibid : P. 106, 108.

(١٦) هنرى فرانكفورت وآخرين: ما قبل الفلسفة، الإنسان فى مغامرته الفكرية الأولى، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢، ص ٢٥.

(١٧) مالينوفسكى: المرجع المذكور، ص ٧٤.

(١٨) غيورغى غاتشف: الوعى والفن، ترجمة د. نوفل نيوف، سلسلة كتب عالم المعرفة، العدد ١٤٦، فبراير ١٩٩٠، الكويت، ص ص ٤١-٤٢.

(١٩) مالينوفسكى: المرجع المذكور، ص ص ٧٦-٧٧.

(٢٠) فيشر: المرجع المذكور، ص ٤٥.

(٢١) غاتشف: المرجع المذكور، ص ٢٠.

(٢٢) Freud : Op.Cit., P. 106.

(٢٣) مالينوفسكي: المرجع المذكور، ص ٨٦.

(٢٤) المرجع السابق: ص ٨٧.

(٢٥) Freud : Op.Cit., PP. 117-118.

(٢٦) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الأول، ترجمة د. فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩، ص ١٧.

(٢٧) المرجع السابق: ص ٢٠.

(٢٨) اتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة د. ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ص ٣١-٣٢.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٤٤.

الفصل الثاني

من السحر إلى الأسطورة
الفنان كخالق للأساطير

النزعة الحيوية Animism: وميلاد الفكر الأسطوري:

تقوم النزعة الحيوية على الاعتقاد بأن وراء هذا العالم المرئى الطبيعى يوجد عالم آخر من الأرواح والقوى الخفية. هذا العالم الخفى هو الذى يتحكم فى العالمين الطبيعى والإنسانى، وإليه تنتسب قوى الخير والشر، والسعادة والشقاء، والحياة والموت، والوجود والعدم [1]. بعبارة أخرى فإن العالم بالنسبة للنزعة الحيوية ينقسم إلى قسمين: واقع، وما وراء الواقع. عالم ظاهرى منظور، وعالم آخر من الأشباح والأرواح غير منظور. جسم فان، ونفس أو روح خالدة.. إلخ [2].

وتمثل النزعة الحيوية مرحلة أكثر تقدماً فى تاريخ الفكر البشرى، إذ يجعلها المؤرخون قرينة العصر الحجرى الجديد، العصر الذى يمثل لدى بعض الباحثين التاريخ الحقيقى لميلاد الإنسان، من حيث أنه العصر الذى شهد الخطوة الثورية الحاسمة فى انتقال الإنسان من مرحلة التقاط الطعام والقنص إلى مرحلة الزراعة وتربية الماشية، ومن حالة التشرد إلى حالة الاستقرار، ومن حياة الحظ والمصادفة إلى حياة العمل المنظم، ومن الخضوع للطبيعة إلى إخضاع الطبيعة والسيطرة عليها [3]. وبالتأكيد أن هذا التغير لم يكن مجرد إحلال نظام اقتصادى محل آخر منهار، وإنما كان يمثل تحولاً ثورياً فى أسلوب التفكير والتخيل، وفى إيقاع الحياة بأكملها. وقد انعكس ذلك بصورة واضحة على النشاط الفنى الذى كان يمارسه الإنسان فى ذلك الوقت. ففى هذه المرحلة بدأت الطقوس السحرية تخلى مكاناً للأفكار الأسطورية. وقد كان هذا التحول إيذاناً بانتقال الإنسان من التقليد أو المحاكاة إلى التجريد. ومن فن ذو نزعة مطابقة للطبيعة والحياة إلى فن أكثر ميلاً للمثالية والبعد عن الواقع. من فن يرتبط بالحياة ويدور فى فلكها إلى آخر يتجاوز الواقع، ويحاول أن يطل على عالم الغيب والمجهول، عالم القوى الهائلة - الخارقة، العالم المستور الذى يختبئ وراء العالم المرأى [4].

غير أن القول بأن الأساطير قد حلت محل السحر لايعنى أن هذا التحول قد تم بصورة مفاجئة، أو عبر قفزة تاريخية، أو على نحو قاطع. فما لاشك فيه أن الانتقال من السحر إلى الأسطورة قد مر بعديد من المراحل الوسيطة التى ربما استغرقت آلاف السنوات. وتاريخ طفولة الإنسان يؤكد أن المسيرة الأولى لتطور الإنسان لم تكن أمراً يسيراً، وأن ولادة الإنسان كانت عملية متعثرة للغاية. وقلة الشواهد التاريخية وندرة الآثار الباقية من هذه العصور القديمة يجعل من المتعذر على الباحث أن يحدد بطريقة حاسمة ودقيقة تواريخ تلك التحولات. أضف إلى أن هذا التحول من السحر إلى الأسطورة لم يكن نهاية أو موتاً للسحر، فقد استمرت طقوس وشعائر السحر جنباً إلى جنب مع التخيلات الأسطورية. ولأننا لانؤمن بنظرية القطيعة المعرفية بين مراحل التاريخ المختلفة؛ لذلك فإن ميلاد الأسطورة لم يكن نفياً للسحر أو مجرد الغاء له، وإنما تجاوزه واحتواء للسحر. ففى أعماق كل فكر أسطورى نجد عناصر سحرية تتفاعل وتتجاوب مع المخيلة الأسطورية. ويبدو أن «جورج تومسن» قد تنبه لهذه العلاقة، حيث يقول: «إن الأسطورة ابتدعت من الطقوس. وينبغى أن نفهم الكلمة الأخيرة بمعنى واسع، ذلك أن كل شيء فى المجتمع البدائى مقدس، وما من شيء دنيوى أو دنس، وكل فعل - الأكل، الشرب، القتال - له طريقته الخاصة، وهى مقدسة بحكم أنها مفروضة» (٥).

ويعود ليؤكد نفس الفكرة فيقول: «... أن الأسطورة هى تفسير للطقس؛ ولكنه بالأحرى الشكل المنطوق للأداء الطقسى» (٦).

إن السحر والأسطورة يشكلان معاً - بصورة أو بأخرى - أفق التفكير العقائدى عند الإنسان فى جميع الثقافات، وجميع المراحل التاريخية، والإنسان المعاصر ليس بمنأى عن هذا العالم الغرائبى الذى يتخفى وراء قشرة العقلانية والتظاهر بالنزعة العلمية. فمازالت جاذبية التأثير السحرى - الأسطورى كامنة بأعماق الإنسان حتى وقتنا الراهن. وإلا فماذا نفسر تلك التقاليع الدينية الغريبة التى تعاود الظهور من آنٍ لآخر فى دول العالم المتقدم، أو عودة بعض الأفراد والجماعات للديانات الشرقية القديمة، أو انتشار جمعيات السحر والشعوذة؟

إن تلك الظواهر وغيرها تؤكد أن التطور العلمى برغم ضراوته لم يستطع

أن يستأصل من وجدان الإنسان المعاصر ذلك الحنين البدائى إلى شيء يتجاوزه، إلى قوة أعلى وأسمى منه، الحنين إلى أطياف الفردوس، إلى عالم مغاير للعالم المتشيء الذى يحيا فيه. عالم أكثر طهراً وبراءة. عالم لم تدنسه المدنية وخطايا التكنولوجيا. عالم كل ما فيه منحاز للإنسان ولقوة التخيل البشرى. عالم يعيد للإنسان الثقة بنفسه، وبأنه مازال بقلب الأشياء. عالم تتحقق فيه: روعة البداية، بداية المغامرة الأولى للعقل البشرى، نشوة الخلق والفعل والميلاد، وأظن أن الفن هو من أهم الفاعليات الإنسانية التى تلبى هذه الحاجة، وتشبع ذلك الحنين.

معنى الأسطورة:

بداية يمكن القول أن الأسطورة هى شكل من أشكال التعبير الأدبى عن أنشطة وأحلام الإنسان القديم الذى لم يكن قد طور بعد أسلوباً للكتابة التاريخية الواقعية يعينه على تسجيل أحداث يومه، فكانت الأسطورة هى الوعاء الذى صاغ فيه خلاصة فكره، والوسيلة التى من خلالها عبر بها عن هذا الفكر فى أبعاده المختلفة السياسية والدينية والاقتصادية والجمالية. وتوجد فى التاريخ البشرى حقب زمنية طويلة يعتبر الأدب مصدرها الأساسى، ومنها تلك الحقب التى وصفت بالحقب الأسطورية، لأن الأسطورة كانت هى الوسيلة الرئيسية للتعبير عن النشاط الإنسانى فيها، ويختلف السرد الأسطورى عن السرد التاريخى فى أن الأول هو بناء عقلى له فكرته الخاصة عن الزمان والمكان، وإحساسه الخاص بهما. وهو إحساس لايخضع للتحديد التاريخى، بل ربما لايكترث بالمضمون التاريخى فى معناه الواقعى المجرد(٧).

والأسطورة على النحو الذى كانت توجد به فى المجتمع البدائى، أى فى صورتها الأولية الحية، ليست مجرد حكاية تحكى بل واقعاً معاشاً. ليست لها الطبيعة الخيالية التى يمكن أن نقرأها اليوم فى رواية؛ لكنها واقع حى، يعتقد أنه حدث ذات مرة فى أزمنة سابقة، واستمر منذ ذلك الحين فى التأثير على العالم والمصير الإنسانى. ولكى تقرب الفكرة أكثر نقول أن الأسطورة بالنسبة للإنسان البدائى، تمثل ما تمثله بالنسبة للمسيحى المكتمل الإيمان حكايات الكتاب المقدس عن الخلق، الطوفان، الخلاص.. إلخ (٨).

ويرى بعض الباحثين أن موقع الأسطورة فى التاريخ يشبه مكانة الحلم فى حياتنا اليومية. فمثلما يكون الحلم هو أسطورة الفرد، فإن الأساطير هى أحلام الشعوب. ويوضح «إيك فروم» هذا التشابه بقوله: «إن من أكثر الأشياء إثاره للدهشة.. هو تشابه قدرتنا الإبداعية أثناء النوم مع الأساطير التى هى أقدم الإبداعات البشرية» (٩) وإذا كانت أحلام الناس تختلف باختلاف شخصياتهم وتختلف أساطير الشعوب باختلاف حضاراتها، فإن العنصر المشترك بين الأحلام والأساطير فى ألوانها وأشكالها المختلفة هو «إنها جميعاً كُتبت بلغة واحدة، هى اللغة الرمزية» (١٠).

إن لغة الرمز أو لغة الأساطير هى اللغة التى نسجت أحلام وتطلعات الإنسان القديم، وهى أيضاً اللغة التى مازالت تمتع بقوة تأثيرها وسحرها فى وجدان الإنسان المعاصر. وبهذا المنطق يمكن القول: «إن أحلام أحد الناس الذين يعيشون اليوم فى نيويورك أو باريس هى نفس الأحلام التى تروى عن أناس عاشوا فى أثينا أو القدس منذ آلاف السنين. فأحلام الناس الأقدمين والمحدثين كتُبت بنفس اللغة، مثلها مثل الأساطير التى عاش مبدعوها فى فجر التاريخ» (١١).

ولعل هذا التناول يجعلنا لانكتفى بالنظر إلى الأسطورة على أنها نمط من أنماط التفكير الطفولى أو البدائى، أو مجرد مرحلة من تاريخ الفكر البشرى، بل إنها أحد الأساليب التى من خلالها يعبر الإنسان عن الجانب المقدس أو المثالى أو الغامض فى التجربة الإنسانية. وعلى هذا النحو تستخدم الكلمة «أسطورة» للإشارة إلى العديد من الظواهر القديمة والحديثة معاً. فقد تستخدم كناية عن شخصية حقيقية أو خيالية تتخذ صورة البطل الأسطورى، نتيجة للطابع الرمزى الذى تصطبغ به. وقد تعنى شيئاً أو شخصاً لا وجود له. وأحياناً تستخدم للمبالغة خاصة إذا دلت على شيء فريد فى نوعه بحيث يبدو وكأنه نتاج الخيال المحض.

وتستخدم كلمة أسطورة أيضاً للتعبير عن فكرة ما، كأن تصف مثلاً الحالة المثالية - الخيالية للماضى أو المستقبل، وفى هذا الصدد يمكن الحديث عن أسطورة العصر الذهبى، أو الفردوس المفقود، أو الماضى السعيد، أو المدينة

الفاضلة (١٢).

ولكلمة الأسطورة فى حياتنا المعاصرة بعض الاستخدامات الأخرى التى يكون مصدرها تلك الصور الخيالية والوهمية التى يكونها الأفراد والجماعات عن بعض الشخصيات والأفكار، مثل أسطورة البطل أو النجم فى مجالات: السياسة، الفن، الحرب، العلم، الرياضة.. إلخ. ومثل أساطير: الثروة أو المال، الرفاهية، الاستهلاك، الإنتاج، الديموقراطية، العولمة.. وكافة الأفكار التى تكتسب طابعاً أطلاقياً تبدو معه وكأنها تقف خارج إطار الزمان والمكان (١٣).

علاقة الفن بالأسطورة:

تشكل المادة الأسطورية - مثلها مثل الشعائر السحرية - أحد الروافد الأساسية التى استمد منها الفن جذوره الأولى. ولذلك فهناك علاقة جدلية بين الأسطورة والفن، بمعنى أن الأسطورة تتضمن فى بنيتها عناصر فنية، كما أن الفن بدوره يتضمن فى نسيجه بعداً أسطورياً.

وتاريخ الأفكار يؤكد أن الأسطورة تقدم نفسها دائماً فى قالب درامى، وتستمد مادتها من وحى المخيلة البشرية، ومن رغبة الإنسان الدائمة فى تفسير الوجود. وتجاوز ما هو قائم.

والمفردات التى تؤلف العالم الأسطورى هى: الآلهة، الأبطال، الأشباح، المخلوقات العجائبية، الخوارق، المعجزات، وهى ظواهر تبدو مستحيلة منطقياً، وربما شديدة التعارض مع الواقع، لكنها تبدو بمعيار أرسطو بمثابة: «المستحيل الذى يقبل التصديق»، أو «المستحيل الممكن».

ويبدو أن القوة الخيالية التى تشتمل عليها تلك الأساطير، والطابع الدرامى - التمثيلى الذى يميزها يمنحها القدرة على التأثير والسيطرة، ويجعلها قادرة على ممارسة أدوار متنوعة، وقابلة للتغير والتحول والتشكل فى صور مختلفة.

وتلتقى الأسطورة مع الفن فى عدة جوانب: فهى غير عقلانية، لاتعتمد على مبدأ العلية أو النموذجية أو التكرار كما هو الحال فى العلم. وهى تقوم بتوزيع الأدوار دون تفرقة بين البشر والآلهة والأشياء، أو بين الأحياء والأموات (١٤).

وفى الأسطورة تجاوز لعنصرى الزمان والمكان، وهو ما نجد له مثيلاً فى الأعمال الفنية. وفيها أيضاً ينمحى الفارق بين الواقع والخيال، وبين الحقيقى والوهمى. وتسرى الانفعالات الحادة والعنيفة بين أصحاب الأدوار المرسومة، الذين عادة ما يدخلون فى علاقات وروابط جديدة تكون بديلاً عن صلات الدم والرحم (١٥).

ولأن سلاح الأسطورة هو الكلمة، لذلك فهى أقرب إلى الأدب بشكل عام، وإلى الأدب الملحمى على نحو خاص. ولعل هذا الارتباط قد جعل البدايات الأولى للشعر الدرامى أكثر إصطباعاً بالطابع الأسطورى. ومع أننا نستطيع أن نميز الآن بصورة حاسمة بين الفن كفاعلية إنسانية تستهدف غايات جمالية، وبين الأسطورة كفكر سابق على العلم، إلا أننا نظن أن البعد الأسطورى فى الفن يمكن أن يعطيه عمقاً، ويمنحه قدرة أكبر على التأثير والسيطرة وتحقيق هدف الخلاص.

والذى نقصده هنا بالبعد الأسطورى فى الفن، ليس فقط مجرد توظيف الأساطير بطريقة فنية أو أدبية، وإنما قدرة الفن على أن يحقق روح الأسطورة. وروح الأسطورة هى السلطة التى تملكها، قدرتها على أن تقهرنا وتخضعنا لها بحيث نصدقها وننفعل بها وكأنها حدث فعلى. ومن هذا المنظور يقول «دينى دى رجمون» فى كتابه «الحب والغرب»: إن « ... أعمق طابع للأسطورة هو السلطة التى تهيمن بها علينا فى غالب الأحيان دون أن ندرى، إن الذى يجعل قصة من القصص أو حادثة أو شخصية تتخذ صفة الأسطورة هو بالذات ذلك السلطان الذى تخضعنا له وكأنما بالرغم منا » (١٦).

هوامش الفصل الثانى

(١) Freud : Totem and Taboo. PP. 98-99.

(٢) هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الأول، ص ٢٦.

(٣) المرجع السابق: ص ص ٢٤-٢٥.

(٤) المرجع السابق، ص ص ٢٦-٢٧.

(٥) جورج توسن: دراسة فى الأصول الاجتماعية للدراما، ص ٨٦.

(٦) المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٧) د. محمد خليفة حسن أحمد: الأسطورة والتأريخ فى التراث الشرقى القديم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ٣٣.

(٨) مالينوفسكى: السحر والعلم والدين عند الشعوب البدائية، ص ١٠٨.

(٩) E. Fromm : The Forgotten Language, Grove Press, Inc., New York, 1951, P.6.

(١٠) Ibid. P. 7.

(١١) Loc. Cit.

(١٢) د. سامية أسعد: الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر، دراسة منشورة بمجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، ديسمبر ١٩٨٥، الكويت، ص١١٠.

(١٣) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٤) د. صلاح قنصوة: أنطولوجيا الإبداع الفنى، ص ٤١.

(١٥) المرجع السابق: ص ص ٤١-٤٢.

(١٦) دينى دى رجمون : الحب والغرب، ترجمة د. عمر شخاشيرو، منشورات وزارة الثقافة، دشمق، ١٩٧٢، ص ١٩.

الفصل الثالث

مسرحية الأساطير

أشرنا فى الفصل السابق إلى أن الأسطورة لم تكن نفياً للسحر، وإنما هى تجاوز واحتواء له. فكل مبادئ السحر: قوة الأفكار، المحاكاة، الإيهام والإيحاء.. كلها انتقلت من السحر إلى الأسطورة. وبالمثل فإن الفنون الجسدية التى يتكئ عليها السحر كالرقص والتصوير والنحت تذوب فى الكلمة، فتنتقل الصورة من المجسد إلى المجرد، من المادة إلى اللغة. وهذا لايعنى أن عناصر: الإيقاع والجسد والمادة قد اختفت من الأسطورة تماماً، لكنها توارت كى تفسح مجالاً للكلمة، أوب الأحرى لتصبح بمثابة الخلفية التى تبرز مكانة اللغة، لغة القص أو الحكاية.

غير أن هذا التلحيل لاينسينا حقيقة هامة هى: أن الأسطورة لم تكن خلقاً فنياً خالصاً، وإنما تضمنت أبعاداً أخرى فلسفية - دينية كان الغرض منها أن تقدم للإنسان رؤية متكاملة حول علاقته بالطبيعة والأشياء والكون. وتبرز الصراع الأزلى بين الخير والشر، وبين الفضيلة والرذيلة، وبين الحياة والموت، وبين النور والظلام، وبين الإنسان والمجهول.

ولعل هذه النقطة الأخيرة، أعنى «الصراع» ستكون لها عظيم الأثر فى ميلاد الدراما على نحو خاص، وفى تطوير الفن بشكل عام.

بواكير الدراما فى الشرق القديم:

الشائع بين المؤرخين أن مهد الدراما كان فى بلاد اليونان، ولكن حقيقة الوقائع التاريخية تنفى هذا، وتؤكد أن ميلاد الدراما كان فى الشرق وفى مراحل تاريخية أسبق بكثير من تاريخ الحضارة اليونانية. ويذهب «إتيين دريوتون» إلى «أن مصر شهدت نوعين من العروض المسرحية، اتخذا سبيلين مختلفين لايمكن الخلط بينهما وهما: الحفلات الطقسية، والدراما الدينية» (١).

والمقصود بالحفلات الطقسية، تلك الاحتفالات التى كان يقيمها الكهنة فى المعابد، وقد يشارك فيها النظارة، ولم يكن فيها من المسرح سوى الأداء، أما غير ذلك فلا يزيد عن بعض الأقوال والإيماءات والحركات الشعائرية التى

تصاحب المشاهد المسرحية فى تسلسلها. ولقد كان الغرض منها أن تضفى مناخاً أسطورياً يجعل منها دراما فكرية لا يفُهم منها إلا بعض الرموز.

أما المسرحية الدينية، فكانت شيئاً آخر مختلفاً تماماً، «فلقد كانت مسرحية حقة بمدلولها الذى نعرفه اليوم، تحاكى فيها المحاكاة كلها أحداث الماضى بصورها، أو كما تخال، كما يعتمد فيها على الأشخاص والحركات والحوار.. لقد كانت عرضاً مسرحياً لا عرضاً طقسياً» (٢).

وتعد تراجيديا «إيزيس وأوزيريس»(*). أول دراما مصرية حقيقية. وهى دراما تصور حياة الإله أوزيريس وما لاقاه من عذاب ومعاناة. وكانت تمثل فى «أبيدوس وسايس»، وغيرهما من المدن المصرية القديمة. ومن هذه الملحمة استوحى الكهنة المصريون الدراما التى كان يمثلونها فى المعابد، والتى كانت تعبر عن الصراع بين سر الحياة المقدس، إله الخير والنماء (أوزيريس)، وبين إله الشر والعواصف والفناء (سيت). من أجل هذا ارتبطت أحداث الدراما المصرية بتحولات الطبيعة. فإذا ما أخضرت الأرض وعم الخير كان ذلك رمزاً لبعث أوزيريس، وإذا ما ساد القحط ويبست الأرض كان ذلك إيذاناً بغلبة سيت، ولا ريب أن المصريين القدماء أحبوا إله الحياة وكرهوا إله الموت (٣).

وفى بقعة أخرى من بقاع الشرق، فى بلاد بابل كان البابليون مع بداية كل عام جديد يقيمون عروضاً درامية احتفالاً بانتصار الإله «مردوخ» على قوى الفوضى والظلام. فكانوا ينشدون فى هذا العيد الحولى «ملحمة الخليفة»، وهى قصة خيالية تختلف عن نظرية «لابلاس» التى تعالج مسألة النشوء والارتقاء من منظور مادى تماماً (٤).

وفى طقوس مشابهة لاحتفال المصريين بأوزيريس، واحتفال البابليين بموردخ كان اللبنانيون فى كل عام يحتفلون مع مقدم الربيع بموت «أدونيس» زوج «عشتروت» ربة الخصب والحياة. وكانت احتفالاته تدوم ثمانية أيام، السبعة الأول يمنها للمناحات وجنازة الإله. وفى أثنائها كان الناس يزرعون فى أوانى الفخار حبوب الحنطة. فإذا نبتت فى اليوم الثامن، كان ذلك دليلاً على قيامه أدونيس من الموت (٥).

وهكذا فإن إنسان الشرق القديم، كان يعبر عن التحولات الرئيسية فى الطبيعة والحياة بالشعائر والطقوس الملائمة لها. وكانت مواسم الحصاد فترة أعياد واحتفالات تقدم فيها القرابين والابتهالات لآلهة الخصب والنماء، ويعاد فيها ـ بصورة درامية ـ محاكاة صراعها مع قوى الشر والفناء (٦). ويعبر الأستاذ «فراس السواح» عن هذه الفكرة بقوله: «إن أول صرخة تضرع أطلقها الإنسان للقوى الإلهية لم تكن صرخة عابدٍ يطلب خلاص الروح، بل صرخة جائع يطلب حفظ الحياة فى الجسد. وكان حقل القمح الأول هو المسرح البدائى الطبيعى، الذى جرت عليه أسطورة الإله الميت الحى، الحى الميت، الذى دخل فى إسار الدورة الزراعية السنوية مقدماً للبشر خلاصاً من الجوع» (٧).

ومع ذلك فمن الخطأ أن نعتبر أن دافع الجوع أو الغذاء كان وحده هو العنصر الأساسى فى خلق الدراما الطقسية، إذ أن هذه الطقوس كانت تتسع لتشمل كل ما يدور فى رحم الحياة اليومية من ظواهر ومناسبات مثل: الميلاد، الموت، البلوغ، الزواج، المرض، أو بشكل عام كل ما يمثل أدواراً جديدة تستدعيها الحياة أو يحددها المجتمع (٨). ولقد كان «ستانلى دايمند» محقاً حين قال: «تمثل الدراما الشعائرية فى المجتمع البدائى واسطة ثقافية شاملة للتعبير الجماعى والفردى فى المراحل الحرجة من دورة الحياة الاجتماعية والشخصية التى تفرضها البيئة الطبيعية أو تحددها الثقافة، ويندمج فى هذا النوع من الاحتفالات كل من الفن والدين والحياة اليومية، وتتجدد المعانى الثقافية وتخلق من جديد على مسرح يسع المجتمع كله» (٩).

والجدير بالذكر أن هذه الدراما الشعائرية أو الطقسية كانت تعتمد فى بدايتها بصورة أساسية على عناصر: الرمز، والإشارة، والحركة، ولغة الجسد(**). ولم يصبح للكلمة دور الريادة إلا فى مرحلة أكثر تقدماً.

طقوس العبادة الديونيسية، ومولد التراجيديا الإغريقية:

برغم أن الإغريق وحدهم من بين الشعوب القديمة، هم الذين عرفوا الدراما فى صورتها المتكاملة، إلا أن ظروف نشأة الدراما اليونانية لم تختلف عن سابقتها فى الشرق، فقد سار الأمر على نحو مشابه، إذ كان اليونانيون

يتخذون إلهاً للحياة هو «ديونيسيوس»، وكان يسمى «بالإله ذو المولدين»، لأن ميلاده ينطوى على مفارقة مؤداها أن ديونيسيوس يجمع فى أصله بين العنصرين الإلهى والآدمى معاً. فهو ابن لـ «زيوس» كبير الآلهة اليونانيين، ولـ «سميلى» الآدمية التى عشقها زيوس، ولكنها ماتت محترقة قبل أن تنجب ديونيسيوس، وماتت محترقة بتدبير من «هيرا» زوجة زيوس الشرعية. وهنا تدارك زيوس الموقف فانتزع الجنين من رحم عشيقته، وأحدث جرحاً بفخذه الأيسر وأخفى فيه الجنين ثم أخاط الجرح بخيوط من ذهب. وما أن اكتمل الجنين حتى أنجبه زيوس، وأطلق عليه اسم ديونيسيوس. ومن هنا سمى الإله ذو المولدين. أى أنه ولد مرتين، مرة من رحم سميلى، والأخرى من فخذ زيوس (١٠).

وميلاد ديونيسيوس هو الميلاد الحقيقى للمأساة، مأساة التطرف إلى الحد الأقصى، أقصى ما يمكن أن تبلغه الدراما. إنه تجسيد لروح المفارقة: فهو أبن الإنسان، وأبن الإله. وهو إله وإنسان فى آن معاً (١١).

ويذكر «أرنست كاسيرر» أن ديونيسيوس لم يكن له عند «هوميروس» أى مكان بين آلهة الأوليمب. «فهو قد انضم إلى الدين متأخراً، وبدا غريباً عنه. ويرجع أصله إلى التراقيا وإلى العقائد الآسيوية - فيما يعتقد» (١٢).

ولعل هذا الأمر الأخير يفسر سر احتقار النخبة فى أثينا لديونيسيوس وتفضيلهم للإله «أبولون»(***) عليه ويفسر أيضاً سبب تعلق العامة والبسطاء به واعتباره الإله الشعبى دون منازع (١٣). ويشبه ديونيسيوس من عدة أوجه الإله المصرى أوزيريس إلى درجة أن البعض يوحد بينهما(١٤). فكلاهما يمثل نموذجاً فريداً للإله غير المفارق، أو غير المنفصل عن مفردات العالم الإنسانى. وكلاهما يموت ثم يبعث، وكلاهما ينتمى بجذوره إلى العالم الأرضى، عالم الإنسان. كلاهما يمثل رمز الحياة المقدس. وكلاهما يجسد المفارقة المأساوية فى أروع معانيها.

وديونيسيوس عند اليونانيين هو إله الكروم ومخترع التنبيذ، وهو إله الخصب، خصب الخيال والعاطفة، والخصب الجنسى. ولهذا أحبه البشر وقد سوه ووضعوه فى مصاف أكبر القوى المانحة للسعادة. لأنه بفضل هذا

الاختراع خلصهم من الكثير من الآلام والهموم والمتاعب، وجلب لهم كل ألوان المتعة والفرح والسرور. ولهذا فقد خلعوا عليه لقب: «المخلص من كل الهموم»، أو «المحرر». وظن الإغريق أنهم بمساعدة ديونيسيوس يستطيعون ترويض قوى الطبيعة المتوحشة، وقهر قوى الشر والبغضاء (١٥).

ولقد كان احتفالات ديونيسيوس تبدأ بحضور موكب من الشباب يحمل تمثال إله الخصب، ويضعه فى منتصف المسرح. وفى نفس الوقت يظهر موكب آخر من الرجال والنساء بأردية خاصة بهذا العيد وهم يحملون الزهور والقرابين المقدمة لديونيسيوس (١٦). وفى هذه الاحتفالات كان يتم تمثيل وإنشاد دراما الإله الميت بكل تفاصيلها، مع التركيز على اللحظات الأخيرة التى عانى فيها ديونيسيوس العذاب والآلام، وتذوق مرارة الموت. وبعد ذلك تنتقل الدراما إلى نهايتها المعروفة، حيث يتم بعث الإله وعودته إلى العرش مرة أخرى (١٧).

ومع استمرار ديانة ديونيسيوس وانتشارها أضيفت للأسطورة صفات مختلفة، واكتسب الإله صفاتاً مغايرة، ونُسبت إليه مهام جديدة. وفى نفس الوقت تمادى اليونانيون فى تخيلاتهم للإله، وبالغوا فى طقوس عبادته، فغدت تتسم بالفجور والوحشية، إذ «كانت النسوة تنطلقن فى الغابات، تقضين الليل هائمات على وجوهن، تغنين للطبيعة، يقمن الولائم حيث يحتسين النبيذ بكميات هائلة ويلتهمن لحم الماشية دون طهى، معتقدات أنهن إنما يلتهمن لحم الإله، فتتخيل كل واحدة منهن أنها قد أصبحت الإله نفسه. وسرعان ما تنقلب النسوة تبكين وتنتحبن من أجل موته» (١٨).

ولقد أقام الإغريق مهرجانات دينية عديدة تكريماً لإله الخصب والحياة، كان أبرزها احتفالى الربيع والشتاء، وما ارتبط بهما من مسابقات درامية. ففى أعياد الربيع كانت تقام مسابقات درامية يشترك فيها ثلاثة من شعراء التراجيديا، ويعرض كل منهم أربع مسرحيات، وكانت هذه المسابقات تستغرق أياماً ثلاث. وفى اليوم الرابع يأتى دور الكوميديا، فيشترك فى الاحتفال ثلاثة من شعراء الكوميديا، يعرض كل منهم كوميديا واحدة.

وبالإضافة إلى احتفالات الربيع كانت توجد أيضاً أعياد «اللينايا»، أى

أعياد عصر النبيذ، وكانت تقام فى فصل الشتاء. حيث كانت تعرض مسرحيات كوميدية فى بادئ الأمر، ثم تطور الحال فأضيفت إلى برنامج الاحتفال فيما بعد نصوصاً تراجيدية (١٩).

ويذهب أرسطو فى كتاب «فن الشعر» إلى أن التراجيديا نشأت فى الأصل شأنها شأن الكوميديا بصورة إرتجالية. فقد نشأت التراجيديا من خلال رقصات «الديثورامبوس»، بينما نشأت الكوميديا من خلال الأناشيد الأحليلية «الفالية» (٢٠).

ويشير لفظ ديثورامبوس إلى نوع من الرقصات الغنائية الكورالية التى كانت تؤديها المجموعة تكريماً للإله ديونيسيوس. ثم أصبح هذا الأسم فى القرن الرابع قبل الميلاد (أى فى عصر أرسطو) أسماً يطلق على كل أنواع الشعر الغنائى تقريباً. وتذكر بعض النصوص القديمة أيضاً أن لفظ ديثورامبوس يشير إلى أحد ألقاب الإله ديونيسيوس. ومن المؤكد أن رقصات الديثورامبوس نشأت فى الأصل لتكريم إله الحياة، وظلت فيما بعد قاصرة على طقوس عبادته (٢١).

ونظراً لارتباط أسم ديونيسيوس بالطقوس التى تبعث النشوة فى القلوب، وتلهب المشاعر، وتحرض على مزاولة الرقص والغناء، لذلك فقد صار – مثل الإله أبوللون – راعية للشعر والموسيقى وحاز لقب «المغُنى». ولكن عادة ما يجرى التفريق بين شعر وموسيقى كل من الإلهين. فأناشيد وموسيقى أبوللون تتسم بالوقار والهدوء والرزانة. أما أشعار وموسيقى ديونيسيوس فتميل إلى الحيوية وحدة الانفعالات والتنوع وعنف الإيقاع، والانتقال من المجون الصاخب إلى الوجدان الهادئ، ومن العربدة إلى التصوف، ومن المرح والنشوة إلى المعاناة والقسوة. ولا ريب أن سمات التنوع والحرية خرق القيود والتقاليد كانت من العوامل التى ساعدت الأغنية الديونيسية على أن تكون نواة طيبة لخلق فن جديد يتمثل فى الدراما بصورها الثلاث: التراجيديا والكوميديا والمسرحية الساتيرية (٢٢).

وهكذا فقد كان الإغريقى يتمثل فى دراما ديونيسيوس كل أنواع الصراع التى يزخر بها الكون: صراع الموت والحياة، صراع الشر والخير، صراع

الإنسان مع الطبيعة، مع القدر، مع المجهول، مع الطبيعة.. ولأن هذا الصراع كان لابد وأن ينتهى بانتصار الحياة على الموت، والإنسان على القوى الغاشمة التى ترهبه؛ لذلك فقد تهيأ للإنسان اليونانى أن يحقق عبر هذه الطقوس خلاصاً لايختلف - فى رأيى - عن الخلاص بمعناه الدينى. فلم تكن احتفالات ديونيسيوس كرنفالاً درامياً فحسب، بل كانت طقساً دينياً، ودراما خيالية يختلط فيها الفن بالحياة، وتعثر فيها الرغبات المكبوتة على فرصتها للإنطلاق والارتواء. وتتماهى جميع الثنائيات التقليدية، فيمتزج المقدس بالمدنس، والإلهى بالدنيوى، والخيالى بالواقعى، والجمالى بالنفعى، ويصبح الإنسان متوحداً مع ذاته، ومع الآخر، ومع الطبيعة، بل ومع القوى الجبارة التى لم تعد الآن خارج سيطرته.

ولكن يظل السؤال: كيف استطاع العقل اليونانى أن يطور الأسطورة فى بعدها الطقسى الاحتفالى إلى المسرح بوصفه إبداعاً فنياً خالصاً؟

الواقع أن تطور الدراما اليونانية القديمة وتحولها من الأسطورة إلى الفن ارتبط بشكل وثيق بمئات السنين من التغير الاجتماعى والدينى. ففى بداية تطور المسرح اليونانى لم يكن هناك إلاب طلاً واحداً يخرج عن صفوف الكورس ويؤدى إنشاداً طقسياً، ثم بعد ذلك قام أسخيلوس بإضافة ممثل ثان، ثم تبعه «سوفوكليس» بإضافة ممثل ثالث. وهكذا حتى نصل إلى الصورة الكاملة للمسرح (٢٣). ويمكن تفسير هذا التطور برده إلى ما تميزت به الثقافة اليونانية من مرونة واحترام لحرية التفكير. فبرغم أن المسرح قد خرج من تحت عباءة الطقوس، إلا أنه تجاوزها من حيث أن الطقسى يتسم بقدر من الثبات والجمود، أما الإبداعى فيقوم على مبدأ التغير والتطور والحرية المطلقة. وإلى هذا المعنى يشير «محمد عزيزة» بقوله: «فلو لم يبتكر المسرح اليونانى الحرية المطلقة فى التعبير عن المواقف الصراعية لوقع فى المصيبة التى وقع فيها مسرح (النو) اليابانى الذى جمد فى نشيد وحيد عاطفى ينتهى ليبدأ من جديد(٢٤). فلو لم تفلت مشاعر «ميديا» و«بروميثيوس» و«أورست» من سطوة التقاليد لشكا هؤلاء الأبطال التراجيديون من حالة الشلل اليائس الذى أصاب رفيقيهم اليابانيين «كاناني» و«زيامى» اللذين جمدتهما قيم مجتمع يابانى متحجر ومحافظ سيطرت عليه قواعد ثلاثة مقدسة: «الهوكو» أى الاحترام

المطلق، «التيمان» أى الشرف، «البونغن» أى العرش [٢٥].

أهمية ودور المسرح فى الحياة الإغريقية:

لم يكن المسرح فى بلاد اليونان فناً للخاصة فقط، ولم يكن فناً للمتعة أو لإشباع اللذة الجمالية فحسب، وإنما كان للفن دور يتجاوز الحدود الاستطيقية، فلقد كان له من الأهداف والأهمية ما لا يقل عن أى مؤسسة من المؤسسات الأخرى: السياسية والدينية والتربوية، أو كما يقول «جان بيير فرنان»: «إن التراجيديا ليست شكلاً من أشكال الفنون فقط، إنها تنظيم اجتماعى أفردت له المدينة مكانة إلى جانب أجهزتها السياسية والقضائية من خلال تأسيس المسابقات التراجيدية. فقد نظمت المدينة عرضاً مفتوحاً لكل المواطنين يديره ويمثل فيه ويحكم عليه ممثلو الشعائر المختلفة المؤهلون لذلك، وجعلت هذا العرض تحت إدارة الحاكم الأول.. بل ووضعته فى نفس الفضاء المدينى، وحسب نفس الأعراف المؤسساتية التى تخضع لها المجالس أو المحاكم الشعبية. وعندما تحقق ذلك تحولت المدينة كلها إلى مسرح» [٢٦].

ولقد برع اليونانيون فى فن المسرح لأن الجمهور الأثينى كان يمتلك وعياً درامياً. وكان حضور مهرجان ديونيسيوس وغيره من المهرجانات بمثابة واجب مقدس يؤدى تجاه الدولة. وبمرور الزمن أصبح الذهاب إلى المسرح فى مثل هذه المناسبة، وفى غيرها تعبيراً عن روح الجماعة، وعن هويتها المشتركة. وكان الأثينيون ينفقون بسخاء على هذه الاحتفالات لدرجة أن الأسبرطيين اتهموهم بأن إنفاقهم عليها يفوق إنفاقهم على الحرب [٢٧]. ويذكر أفلاطون فى كتابه «القانون» إلى أن أثينا كانت «المدينة المسرحية» [٢٨].

ولأن المسرح اليونانى كان أبناً شرعياً للطقوس؛ لذلك فإن السمة المميزة لطبيعة الدراما الإغريقية هو الارتباط الوثيق بين الدراما والموسيقى، أو بين الكلمة واللحن. ولقد كان لفظ الموسيقى عند اليونان يدل على الشعر واللحن معاً. ويبدو أن هذه الطبيعة قد لازمت الدراما اليونانية منذ مولدها مع احتفالات ديونيسيوس وحتى تطوراتها المختلفة فى العصور الوسطى والعصر الحديث. ولذلك فقد كان على الفنان اليونانى أن يقوم بخلق الكلمة والنغمة والقصيدة واللحن فى وقت واحد.

والموسيقى مثلها مثل الكلام لغة، تستطيع أن تصف وتنقل وتعبر. بل أن الموسيقى تستطيع أن تتحدث حيث تعجز الكلمات. فحينما لايستطيع المرء التعبير أو الإفصاح عن بعض مشاعره سوى بيصيحات مبهمة ومشوشة يأتى دور الموسيقى، حيث إنها القادرة على التعبير عن ذروة مشاعر الإسان حال اضطرابها وغموضها والتباسها. وليست مصادفة أن نجد فيلسوفاً متشدداً كأفلاطون يذهب فى محاوراته المتنوعة: «تيماوس»، «القوانين»، «الجمهورية».. وغيرها إلى أن هناك التقاء وتشابه بين تقلبات النفس وتنويعات النغم. ومن ثم فليس غاية الموسيقى الترفيه، ولكن خلق التوافق فى النفس والارتقاء بها. وتهدئة الانفعالات. ومن هنا تكون الموسيقى أفضل طريق للتواصل بين عالم المثل وعالم الظواهر (٢٩).

ويرى أفلاطون أن المهمة الأولية للموسيقى تربوية. بل إن لكل لحن وإيقاع وآله أثر خاص على أخلاق الإنسان وأحوال المجتمع. فالموسيقى الجيدة ترتقى بأحوال البشر، والرديئة تتدنى بها. ويعترف أفلاطون بالدور السحرى والطقسى للموسيقى ويذهب مذهب البدائيين فى أنها تساعد الإنسان على الشفاء من أية علة (٣٠).

وما يقال عن الموسيقى يقال أيضاً عن الشعر، فقد كان مقام الشاعر فى المجتمع اليونانى هو مقام المعلم. ولم يقتصر هذا الدور على التراجيديا فحسب، بل أمتد إلى الكوميديا أيضاً. ويذكر «هوراس» أن الشعراء قد اكتسبوا بين الناس المكانة التى كان يحتلها الحكماء والأنبياء، لذلك فقد نحت الرومان كلمة يشير معناها إلى النبى والشاعر معاً، وكأنهما شخص واحد، هى كلمة «فاتيس» (٣١). ولقد كانت النظرة السائدة لدى الكثير من مفكرى اليونان هو أن الشاعر كائن ملهم أو تسكنه قوة إلهية، وسقراط يشير إلى هذا المعنى بقوله: «إن جميع الشعراء الملحميين الجيدين قادرون على نظم الشعر الجيد ليس عن طريق الفن وإنما لأنهم ملهمون أو مأخوذون إلهياً.. فهمما أن يبدأوا الوزن وتوافق الأصوات حتى يصبحوا مسعورين وممسوسين، كالباخوسيين (نسبة إلى الإله باخوس) الذين يسحبون فى جنونهم الحليب والعسل من السواقى..» (٣٢).

وفى هذا النص ينظر سقراط إلى الشاعر على أنه سلسيل الكاهن أو الساحر، أو طارد الأرواح، الذى تبدو صرخاته الهستيرية وكأنها صادرة من صوت إله، أو كأنها روح مقدسة حلت فى الجسد (٣٣).

وقد تردد هذا المعنى على لسان بعض الشعراء المحدثين مثل «شلى» الذى يقول: «الشعر يصون من الضياع تردد الله على الإنسان.. الشعراء هم الكهنة الذين يترجمون وحياً لا يدركون كنهه، هم المرايا التى تعكس الظلال المارده التى يرمى بها الغد على الحاضر. هم الكلمات التى تفصح عما لايفقون هم الأبواق التى تنشد فى المعركة بشيء مما توحيه للنفوس. هم الأثر الذى يحرك ولايتحرك. الشعراء هم شراع العالم الذين لايعترف بهم إنسان» (٣٤).

وعلى الرغم من أن أفلاطون قد أنصف الموسيقى، فإنه للأسف أنتقص من قيمة الكلمة، وأنكر أهمية الشعر، وتجاهل الوظائف الاجتماعية والروحية التى يمكن أن يؤديها(٣٥). وكان على أرسطو أن يصحح من أخطاء أستاذه، وأن يقدم الدليل على أن الشعر أدنى إلى روح الواقع من علم التاريخ، وأقرب إلى الحق من الفلسفة. ولم يكتف أرسطو بهذا التوضيح، ولكن حاول أن يكشف عن الدور الذى يمكن أن تلعبه الدراما فى حياة الإنسان. وهو ما يسميه بالتطهير أو «الكاثارسيس». وهى فكرة تعرضت للكثير من الانتقادات والتفسيرات والإضافات. وسنحاول أن نتعرض لها بشيء من التفصيل فى الباب الثانى من هذا الكتاب نظراً لأهميتها فى موضوع الخلاص بالفن.

لماذا فن المسرح:

إن السؤال الذى يلح علينا الآن بعد أن تناولنا تطور البعد الطقوسى للفن بداية من الأسطورة وحتى ميلاد المسرح هو: لماذا نولى هذا الاهتمام لفن المسرح بالذات، دون غيره من بقية الفنون؟ أو بعبارة أخرى: لماذا هذا التركيز على فن المسرح ونحن نعالج الدور الخلاصى للفن؟

بداية لابد وأن نعترف بأنه برغم التمايز النوعى بين الفنون إلا أنها جميعاً تشترك فى بعض الغايات والأهداف مثل: إسعاد الإنسان، تحريره، تنويره، تطهيره، الارتقاء به، تنمية قدراته الخلاقة، تجميل العالم من حوله وتحويله إلى

عالم أفضل، تأكيد إنسانية الإنسان.. إلخ، ومع ذلك يظل هناك تفاوت واختلاف بين الفنون إزاء تلبية هذه الحاجات. ويظهر هذا التفاوت بصورة واضحة بين الفن المسرحى على نحو خاص وبين بقية الفنون الأخرى. وهناك عدة عوامل أو أبعاد منحت فن المسرح قيمته الخاصة، وجعلته أكثر الفنون قدرة على الوفاء بهدف خلاص الإنسان، ومن هذه العوامل نذكر:

أولاً الطابع الطقوسى لفن المسرح، فكما سبق وأوضحنا أن المسرح قد ولد من رحم المعتقدات الدينية القديمة، ونعنى بها السحر والأسطورة، وهما الثنائى الذى يشكل أفق التفكير الدينى القديم. لذلك فليس من المستغرب أن يلجأ رجال الدين فى العصور الوسطى الأوروبية إلى توظيف المسرح فى خدمة الطقوس الدينية. فظهرت مسرحيات مثل: مسرحيات الآلام، ومسرحيات الأسرار، والمسرحيات الأخلاقية، وكلها دراما تدور فى فلك الموضوعات الدينية. ومع أن المسرح الحديث قد تحرر من خضوعه للمعتقدات الدينية، إلا أنه مازال يحتفظ لدى مبدعيه ومتذوقيه بنوع من الجلال والسحر والقداسة تشبه مثيلتها فى المشاعر الدينية التقليدية.

ثانياً إن المسرح هو الفن الشامل الذى يضم فى جنباته كل إبداعات الفنون الأخرى، فهو يعتمد تقنياً على: الكلمة، الإيقاع، الصورة، الحركة، المادة. فالعناصر المكونة له هى: الكلمة النثرية أو الشعرية، الموسيقى أو الغناء، الديكور، الجسد الإنسانى. إن هذه المفردات تكاد تشمل جميع الفنون.

ثالثاً المسرح إبداع جمعى يتم إنتاجه بصورة جماعية، ويتم تذوقه واستقباله بطريقة جمعية أيضاً. أو كما فى قول «دينيس كالندرا»: «لاتكمن السمة الجوهرية المميزة للفن المسرحى فى الدينامية التى تشمل المشاركين فى أى حدث مسرحى سواء أولئك الذين يؤدون هذا الحدث أو أولئك الذين يتلقونه جماعياً وفردياً. كل منهم بطريقته باعتبارهم جميعاً مشاهدون فعالون ومنتجون» (٣٦).

رابعاً يرتبط بالفكرة السابقة أن المسرح فن جماهيرى بالأساس، فالجمهور وهو العنصر الأول والشرط الجوهرى لتحقيق الوجود المادى والمعنوى للمسرح. فالمسرح كفن لا يقوم إلا على التجاوب المباشر والحى بين

الجمهور وخشبة المسرح. وبدون هذا التجاوب يفقد المسرح ماهيته وجوهر طبيعته وكل كيانه (٣٧).

خامساً المسرح من حيث هو عمل فنى جماهيرى يمتلك قدرة خاصة على النفاذ فى صميم قضايا الواقع الإنسانى، ولديه إمكانية التماس مع الهموم اليومية.

سادساً يتميز المسرح عن بقية الفنون بخاصية قوة التأثير والقدرة على الإيهام. ومع أن مسرحياً مثل «بريخت»(****). يعتبر هذه الخاصية أمراً معوقاً لرسالة المسرح وأمراً سيئاً، إلا أننا نعدها أهم الخصائص الجوهرية الملائمة والملازمة لفن المسرح. ويفسر «ستانسلافسكى» هذه الخاصية التى يمتلكها المسرح بقوله: «إن سلطان المسرح إنما يكمن فى حقيقة كونه شكلاً للفن الجماعى؛ يجمع فى وحدة متجانسة عمل الشعراء والفنانين والموسيقيين والراقصين وفنانى الديكورات والفنيين وخبراء الإضاءة وهلم جرا. وهذا الجيش المترابط المجهز جيداً يعمل فى وحدة فى انقضاض متجانس على المتفرجين، بما يجعل آلاف القلوب البشرية الموجودة تنبض كقلب واحد. كما أن الجو المشحون للمسرحية يثير فى المتفرجين مشاعر جماعية معدية، فيبدون كما لو كانوا ينومون بعضهم البعض مغناطيسياً؛ وفى ذل فإنهم يزيدون من قوة التأثير الذى يتركه عليهم الحدث الدائر على خشبة المسرح (٣٨).

سابعاً المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التعبير عن البعد الاحتفالى أو الكرنڤالى فى التجربة الإنسانية. فإذا كانت الاحتفالية فى الماضى هى أول شكل من أشكال التعبير الإنسانى فى صورته التلقائية الشاملة، فإن ماهية المسرح تلتقى إلى حد كبير مع ماهية الاحتفالية (٣٩).

وبهذا المعنى فإن المسرح يمثل امتداداً راقياً وهادفاً لكافة الأشكال الكرنڤالية التى كانت تمارس دوراً روحياً فى حياة الشعوب مثل: الموالد، الاحتفالات المرتبطة بتعاقب الفصول ومواسم الحصاد، حلقات الذكر والزار، وكافة ظواهر التمسرح الأخرى التى عرفتها الإنسانية «إن الإنسان فى أصله مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها ببعض، احتفال فى الموت، احتفال فى الميلاد، احتفال فى الختان والعرس، وحتى حينما تغيب المناسبة، فإن الإنسان

يخلقها ومن هنا تكون الحياة احتفالاً كبيراً، ويكون المسرح، وهو صورة مصغرة للحياة، احتفالاً كذلك..» (٤٠).

أخيراً وليس آخراً، فإن المسرح هو الفن الذى يستطيع أن يقهر غربة المبدع، ويتجاوز الهوة التى تفصل بين الفن والحياة وبين الفنان والواقع.

هوامش الفصل الثالث

(١) إتيين دربوتون: المسرح المصرى القديم، ترجمة د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٨، ص ٦٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٠.

(*) يحتل أوزيريس مكانة خاصة بين الآلهة المصريين، فهو الإله الذى علمهم فنون الزراعة والحصاد، وساعدهم على أن يعيشوا بعرقهم وجهدهم كأناس شرفاء أفاضل، وأن يعبدوا الآلهة ليس خوفاً منهم ولكن بفضل تلك النعم العظيمة. ولهذا فقد أحب المصريون أوزيريس، وتعلقت به قلوبهم. وفى ظل عهده صار الإنسان المصرى أكثر تحضراً وإزدهاراً وسعادة. أما إيزيس (زوجته) فقد ساعدته فى كل ما يقوم به من أعمال خيرة. وأحبت - بشكل خاص - الأطفال، والضعفاء، والمعذبين، والعاجزين، ومن ثم فقد تطلع إليها المصريون كمعبودة. وآمنوا بقدراتها على منحهم الخصوبة للأرض. وإشباع أطفالهم بالخبز. انظر:

Amy Cruse : The Book of Myths Harrap, London, First Published , 1974, P. 204.

(٣) إتيين دربوتون، المرجع المذكور، مقدمة، د. ثروت عكاشة، ص ١٩.

(٤) هـ. فرانكفورت: ما قبل الفلسفة، ص ص ١٨-١٩.

(٥) د. أطنوان معلوف: المدخل إلى المأساة، التراجيديا والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٣٥.

(٦) هـ. فرانكفورت: المرجع المذكور، ص ٣٨.

(٧) فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص ٢٧٩

(٨) ستانلى يامند: البحث عن البدائى، فى كتاب البدائية، تحرير : أشلى مونتغيو، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد (٥) مايو ١٩٨٢، ص ٢٠١.

(٩) المرجع السابق، ص ١٩٨.

(**) يذكر الأنثروبولوجيون أن التعبير الجسدى يسبق التعبير الصوتى فى كل الحضارات تقريباً، انظر: ج. مايكل والتون: نظرة جديدة إلى التراجيديا، المفهوم الإغريقى للمسرح، ترجمة محسن مصيلحى، المجلس الأعلى للثقافة، ص ٧٨.

(١٠) أيسخولوس: النص الكامل لتراجيديا الفُرس، ترجمة وتقديم د. عبدالمعطى شعراوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ص ١٣-١٤.

(١١) د. أنطوان معلوف: المرجع المذكور، ص ٣٧، ٨٩.

(١٢) أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة د. أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ٦٤.

(***) أبواللون هو إله الحلم والنبوءة، وهو المبدأ الذى يُفضى إلى المعرفة وتحقيق مبادئ التوازن والاعتدال والوضوح والتفرد، وقد عرف بأنه إليه الفنون التشكيلية. أنظر: د. أميرة حلمى مطر: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٤، ص ص١٤٤-١٤٥.

(١٣) د. أنطوان معلوف: المرجع المذكور، ص ٢٤.

(١٤) بلوتارخوس: إيزيس وأوزيريس، ترجمة د. حسن صبحى بكرى، سلسلة الألف كتاب، العدد ٢٣٥، ص ٦١.

(١٥) د. أحمد عتمان: الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٧، ص ١٨٧.

(١٦) هاينز فيشر: الجمهور: أوزيريس والتطهير واحتفال المهرجين، ترجمة سامح فكرى، فى كتاب اتجاهات جديدة فى المسرح، تحرير : جوليان هليتون، ترجمة د. أمين الرباط وسامح فكرى، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٥، ص ١٠٠.

(١٧) فراس السواح: المرجع المذكور، ص ٣٣٣.

(١٨) أيسخولوس: المرجع المذكور، المقدمة، ص ص ١٤-١٥.

(١٩) أيسخولوس: المرجع المذكور، المقدمة، ص ٩.

(٢٠) أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩، ص ٨١.

(٢١) ايسخولوس: المرجع المذكور، المقدمة، ص ١٣.

(٢٢) د. أحمد عتمان: المرجع المذكور، ص ١٨٧.

(٢٣) هاينز فيشر: المرجع المذكور، ص ٩٩.

(٢٤) محم دعزيزة: الإسلام والمسرح، ترجمة د. رفيق الصبان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ١٧.

(٢٥) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢٦) جان بييرفرنان، بيرفيدال ناكيه: الأسطورة والتراجيدا فى اليونان القديمة، ترجمة د. حنان قصاب حسن، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ص ٢٥.

(٢٧) هاينز فيشر: المرجع المذكور، ص ١٠٠.

(٢٨) محمد عزيزة: المرجع المذكور، ص ١٨.

(٢٩) بول هنرى لانج: الموسيقى فى الحضارة الغربية منذ عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)، ترجمة د. أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٣٠.

(٣٠) المرجع السابق: ص ص ٣٠-٣١.

(٣١) هوراس: فن الشعر، ترجمة د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨، ص ص ٤٢-٤٩.

(٣٢) جورج تومسن: دراسة فى الأصول الاجتماعية للدراما، ص ٥٠٦.

(٣٣) المرجع السابق، ص ص ٥٠٦-٥٠٧.

(٣٤) هوراس: المرجع المذكور، ص ٥٤.

(٣٥) انظر الكتاب الثالث من جمهورية أفلاطون، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٢٥٠ ومابعدها.

(٣٦) دينيس كالاندرا: جماليات التلقى والمسرح، ترجمة سامح فكرى فى كتاب اتجاهات جديدة فى المسرح، ص ٣١.

(٣٧) محمد أديب السلاوى: الاحتفالية فى المسرح المغربى الحديث، منشورات دائرة الشئون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣، ص ص ١٢٤-١٣٥.

(****) بروتولد بريخت: مفكر ومخرج ألمانى صاحب مدرسة المسرح «الملحمى» أو «التعليمى» وهو مسرح يستهدف نقد الواقع وتعريته من أجل تثويره. وهذا المسرح يستبعد كل آليات المسرح القديم مثل: الإيحاء، التأثير التنويمى، الاستغراق فى التخيل، الاندماج، الانفعال.. إلخ. انظر فى ذلك: بروتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى، ترجمة د. جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، بدون تاريخ، ص ١٢٩ ومابعدها.

(٣٨) يورى دافيدوف: الثورة والفن فى القرن العشرين، ترجمة سامى الرزاز، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الأولى، ١٩٧٨، ص ١٩٠.

(٣٩) انظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستوفيسكى، ترجمة د. جميل نصيف التكريتى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ص ١٧٧-١٧٨.

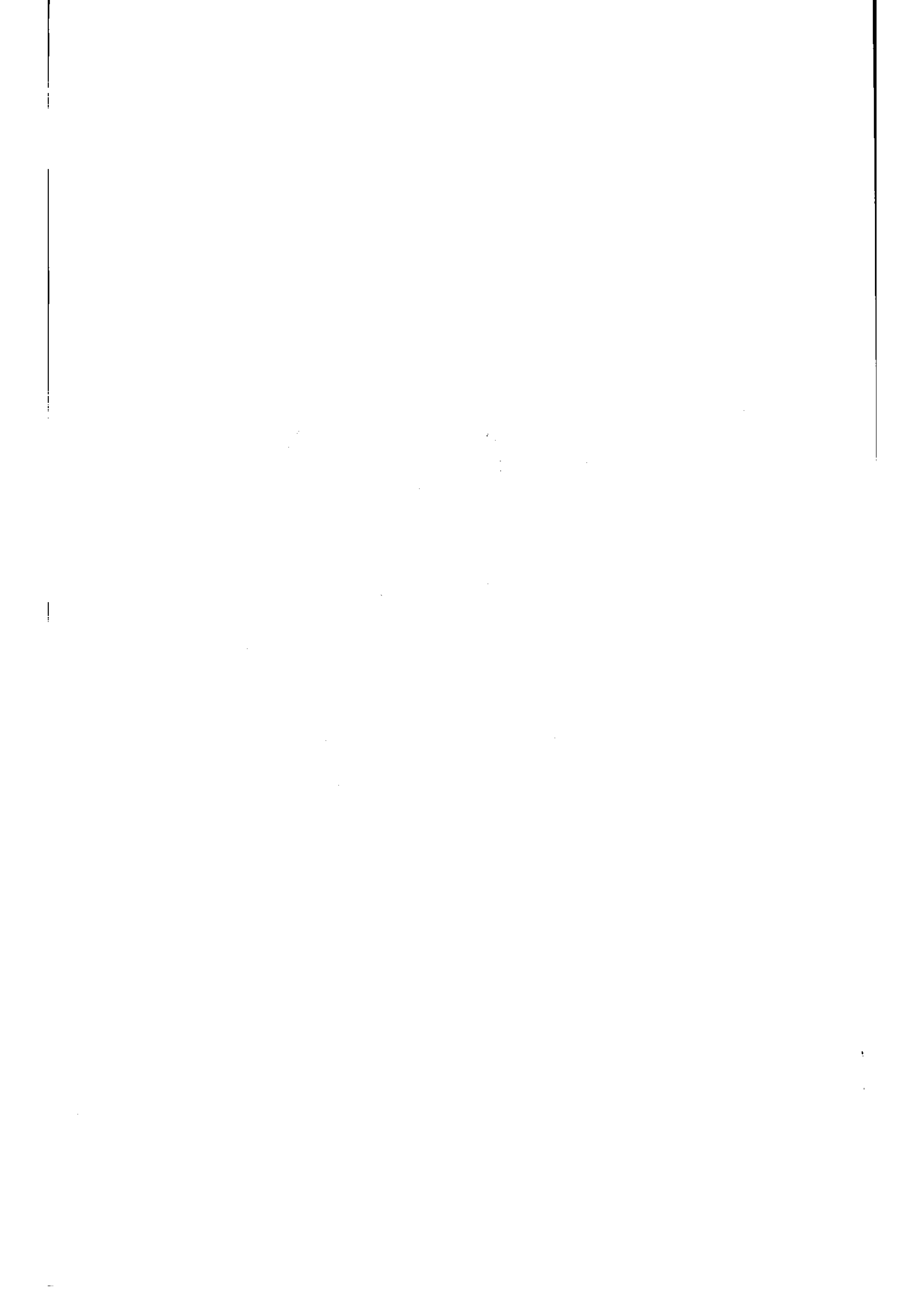
(٤٠) محمد أديب السلاوى، المرجع المذكور، ص ص ٩٦-٩٧.

الباب الثاني



الفصل الأول

دروب التطهير



تمهيـــــد:

إن فكرة التطهير، أو الغاية من الفن التراجيدى تفترض أن المشاهدين مرضى يجب مداواتهم من الناحية السيكولوجية، مرضى يعانون خللاً عقلياً ونفسياً وينبغى علاجهم سلوكياً. أو أنهم من الناحية الأخلاقية والدينية يعانون من عقدة الإحساس بالذنب وينبغى أفتدائهم أو خلاصهم. وربما يفترض التطهير تلك المعان معاً، وربما يفترض معانٍ أخرى مشابهة أو مغايرة.

وهذه الغايات لاينبغى أن تعطينا إنطباعاً سيئاً عن معنى التطهير أو غاية الفن بدعوى أن الغاية المستهدفة من الفن غاية جمالية فقط. لأن الغايات الإنسانية هى بالضرورة غايات جمالية طالما أنها تستهدف سعادة الإنسان وخلق العالم المتناغم، ولاننسى أيضاً أن الفاعليات الإنسانية المتنوعة: البيولوجية والنفسية والاجتماعية والسياسية والجمالية متشابكة إلى حد كبير، ومن التعسف الشديد أن يتم الفصل بينها بصورة قهرية.

معنى التطهير عند أرسطو:

لاينفصل مفهوم التطهير شأنه شأن الدراما عن المعتقدات الدينية القديمة لدى الإغريق، «لأن دينهم كان مزيجاً يتراوح بين المعتقد الخرافى وبين الإلحاد. كانوا يؤمنون بأن الإنسان خاطئ (عقيدة الخطيئة) ويحتاج إلى تطهير ذاته بالاغتسال بالدم، كما أنهم كانوا يأخذون بفعل السحر وعبادة الأرواح» (١).

ومن أقدم الإشارات التى وصلتنا حول مفهوم الكاثارسيس بحث منسوب إلى أبقراط، أو ربما لأحد تلاميذه، بعنوان «فى المرض المقدس»، والمرض المقدس هو داء الصرع. ويصف صاحب البحث طرق معالجة المشعوذين للصرع بأنها تطهير ويسميهم بالمُطهرين. التطهير إذن فى مدلوله البدائى يعنى تخليص المصروع من الروح التى حلت فيه بواسطة احتفال ما فيه تعاويذ ورقى. وهذا ما حدا ببعض الباحثين لأن يذهب إلى أن مفهوم التطهير عند أرسطو مستعار من المعالجة الطبية ـ الدينية القديمة. ووفق هذا المعنى

يصبح غاية المأساة أن تخفف من وطأة الانفعالات والمشاعر المؤلمة عبر تطهير الإنسان منه (٢).

ويضع أرسطو فن التراجيديا فى مرتبة أعلى من الكوميديا، ويرى أننا لاينبغى أن نطالب التراجيديا بأن تمنحنا كل ألوان المتعة، «ولكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصة بها». والمتعة التراجيدية من وجهة نظره هى «الشفقة والخوف». والحدث الذى من طبيعته إحداث هذا التأثير بصورة مثالية يجب أن يقع لأشخاص هم أصدقاء أو أقارب، لأنه إذا ما قتل عدو عدوه، أو اعتزم ارتكاب ذلك، فليس فى هذا ما يثير الشفقة ويصدق نفس الأمر إذا ما تعلق بأشخاص ليسوا بأصدقاء ولا بأعداء (٣). ولكن يقع الحدث المأساوى عندما يتصل الأمر بأشخاص «هم أقرباء بصلة الدم، كأن يقتل أخ أخاه مثلاً، أو ينوى قتله، أو يقتل ابن أباه، أو أم ابنها، أو ابن أمه، أو أى فعل آخر من هذا النوع، فهذا هو الحدث الجدير بأن يبحث عنه الشاعر التراجيدى» (٤).

والواقع أن مفهوم التطهير فيه قدر من الغموض والالتباس، ويفتقد إلى الوضوح والتجريد. ولعل ذلك يرجع إلى أن الجزء الذى كتبه أرسطو فى شرح معنى التطهير فى كتاب «فن الشعر» قد فُقد. ومن حسن الحظ أن أرسطو قد ذكر فى كتابه «السياسة» بعض الإشارات الموجزة حول معنى التطهير، ربما تعطينا تصوراً أكثر وضوحاً لهذا المفهوم. يقول أرسطو:

«تؤثر مشاعر الشفقة والخوف أو النشوة بصورة بالغة فى بعض النفوس، وبدرجات متفاوتة لدى بقية الأنفس. وبعض الناس يدخلون فى حالة من الوجد الدينى عندما يقعون تحت تأثير الموسيقى المقدسة التى تدفع الروح إلى الهياج الصوفى، فيهدأون كما لو كانوا قد عولجوا أو تطهروا. إن الناس الذين يتأثرون بمشاعر الشفقة أو الخوف، والناس ذوى الطبيعة العاطفية، والآخرون بقدر قابليتهم للتأثر بعواطف مشابهة؛ فإنهم لابدو أن يعايشوا حالة من التطهير والشعور بالفرح والابتهاج. والألحان المطهرة تجلب بصورة مماثلة شعوراً باللذة المتكاملة للنوع البشرى» (٥).

ويخبرنا «أرسطو كسينوس»، تلميذ أرسطو، أن استخدام طريقة التطهير فى العلاج قد ظهر فى الأصل لدى الفيثاغوريين، ولكن الحقيقة أن عادة

توظيف الموسيقى فى علاج المختلين عقلياً ليست يونانية الأصل، وإنما استخدمت فى الصين ومصر قبل أن يعرفها الكهنة اليونانيون. ولقد قام أرسطو بالتوسع فى هذه النظرية بعد أن لاحظ ما للموسيقى من تأثير فى إحداث حالة نفسية أشبه بالنشوة الدينية، أو الأحوال كما يسميها اليونان (٦).

ومن الأمور الشائعة قديماً، أنه كان ينظر إلى أولئك الذين يعانون من الاختلال العقلى على أنهم مجذوبون بالآلهة، لذلك كان الكهنة يتولون أمر معالجتهم. وكان الدواء من نفس الداء، فمثلاً العقول المتشنجة يتم علاجها بموسيقى متشنجة أيضاً.

فالحركة الإيقاعية للنغم الموسيقى العنيف يمكن أن تؤثر فى سامعها المعتل على نحو يكفل له إعادة التوازن. ويتضمن الأدب اليونانى إشارات إلى حالات كان كهنة «باخوس» (ديونيسيوس) يجمعون النساء ذوات العقول المضطربة، ويقتادونهم إلى المعبد للعلاج. وهناك كان الكهنة يعزفون الموسيقى الصاخبة التى تدفع النساء للرقص العنيف. وكلما ازدادت الموسيقى عنفاً كلما ازداد الرقص تشنجاً. وحينما تنهار قوى النساء يسقطن على الأرض وهن فى حالة من الغيبوبة، وعندما يستيقظن تكون حالة الاضطراب العقلى قد انتهت. وبذلك تشفى النساء بصورة مؤقتة. وربما نهائية (٧).

وبينما يذهب الفيثاغوريون إلى أن الموسيقى تداوى الداء بعكسه: القلق والتوتر بموسيقى هادئة، والحزن بموسيقى فرحة، فإن أرسطو يفعل العكس، إذ يذهب إلى أن الموسيقى يجب أن تداوى الداء بمثله: القلق بموسيقى قلقه، والحزن بموسيقى حزينة، أو بتعبير أدق فإن على الموسيقى أن تساير الداء وتثيره بعنف حتى تبلغ به إلى الذروة، وآنذاك، وقد بلغ تمامه، فإنه ينفجر، ويزول (٨).

«إن الروح الديونيسية أو روح المأساة.. هى روح التخطى أو التطرف بالحالة النفسية أو طبيعة الشخصية المسرحية إلى أقصى مداهما، متخطية جميع الاعتبارات التى تكبل حرية الشخص فى حياته العادية، وكأنها بذلك تحرج الأقدار حتى تسفر عن وجهها، فأما لها وأما عليها، وفى الحالتين راحة

أو تطهير من الانفعالات المضطربة التى يقاسيها الإنسان..» (٩).

ولكن هل يمكن مساواة التطهير الطبى بالتطهير النفسى، أعنى هل يتساوى التلقيح الطبى القائم على مدواة الداء بالداء مع التلقيح النفسى القائم على مبدأ أن المأساة تلقح المشاهد بالشفقة والخوف لتريحه أو تطهره منهما؟.

ربما يكون الأمر صعباً فى مجال الحياة اليومية، أقصد أننا لا تستطيع أن نعالج الحزن بالحزن أو نداوى الملل بالمزيد من الملل، أو نخفف الألم بالألم. لاشك أن هذا ليس مقبولاً ولامعقولاً فى الحياة الواقعية. ومع ذلك فإن مالم يكن مقبولاً أو معقولاً فى الواقع يمكن أن يكون كذلك فى الفن. فالحدث التراجيدى يختلف عن الحادثة الواقعية. فنحن لا تستطيع أن نتحمل جريمة قتل الأب أو زواج المحرمات أو قتل الأبناء فى الواقع الفعلى، لكننا نستطيع فى مسرحية أوديب أن نتقبل مقتل أوديب لأبيه بفضل الظروف الخاصة التى تحيط بالعرض المسرحى. وبالمثل فإن قتل «ميديا» لأطفالها، وهلاك «أنتيجونى» هى من الأفعال التى يكون لها أفدح الأثر إذا ما وجهناها خارج المسرح (١٠). وعلى هذا فإن كل مشاعر: الحزن والخوف والألم والقلق والعذاب والفراق والموت.. وكل أشكال الفاجعة أو الكارثة تتخذ فى الفن صورة مغايرة، وتمارس دوراً مختلفاً.

موقف المحدثين والمعاصرين من التطهير:

خضع مفهوم التطهير لتأويلات وتفسيرات متنوعة، فهناك من يفسر التطهير بطريقة أخلاقية قوامها الربط بين مقولة التطهير ومقولة «الوسط الذهبى». ومن القائلين بهذا المعنى «لسنج»، حيث يقول: «التطهير لايقوم فى شيء آخر غير تحويل العواطف إلى عادات فاضلة» ووفق هذا المعنى فإن علينا أن نحقق الوسط الذهبى من خلال مشاعر الخوف والشفقة، بمعنى أن هؤلاء الذين يشعرون وينفعلون بشكل زائد، عليهم أن يتعلموا كيف ينفعلون ويشعرون بصورة أقل. ومن ينفعلون ويشعرون بشكل قليل، عليهم بالمثل أن يتعلموا أن ينفعلوا ويشعروا على نحو أشد. ومن ثم فإن التراجيديا تمثل بالنسبة للسنج: «مدرسة العالم الأخلاقى» (١١).

وإذا كان لسنج حاول أن يستخلص من فكرة التطهير معنى أخلاقياً، فإن نيتشه على العكس يرفض فكرة التطهير بشقيها الأخلاقى والدرامى، ويعتبرها فكرة لا أخلاقية، ويصفها بأبشع الاتهامات، فهى فى نظره «عفة العاهرات» (١٢) وهى خطيئة يجب تجنبها، وهى أيضاً مطلب المرضى والأطفال والضعفاء والجبناء، وكل هؤلاء الذين يجدون عزائهم الوحيد فى جذب الانتباه ولفت الأنظار. إن الشفقة «هى عزاء لهذه الكائنات الضعيفة المتوجعة لأنها تنبهها إلى أنه، رغم ضعفها، فإنه ماتزال لديها قدرة واحدة على الأقل: القدرة على الإساءة. يتوصل التعيس إلى أن يجد نوعاً من اللذة فى الإحساس بالتفوق الذى يثيره لديه الإشفاق عليه... إنه لايزال يتمتع بصحة تمكنه من إيلام الناس. ظمأ المرء إلى الشفقة يعنى ظمأه للاستمتاع بنفسه، وذلك على حساب أمثاله..» (١٣).

من جانب آخر فإن مشاعر الشفقة تجاه الضعفاء والتعساء تبدو فى ظاهرها تعاطف مع الآخرين، ورغبة فى مشاركتهم معاناتهم، ولكنها فى حقيقة الأمر أنانية مقنعة، لأن الإنسان الذى يشفق على الآخرين يحركه دافع الخوف من أن يحدث له ما حدث لهم، أى أنه يستهدف فى نهاية الأمر إرضاء ذاته، ويضحى بذاته من أجل ذاته، وليس من أجل الآخرين (١٤).

ومثلما يرفض نيتشه مشاعر الشفقة بالمعنى الأخلاقى العام يرفض أيضاً الشفقة بمعناها التراجيدى. فها هو يتساءل متهكماً: «هل صحيح مثلما يريد ذلك أرسطو، أن المأساة تطهر المستمع من الخوف والشفقة بحيث أنه يعود إلى منزله هادءاً وساكناً؟ هل صحيح أن قصص الأشباح تجعل المرء أقل خوفاً وأقل تصديقاً للخرافة؟» (١٥).

ويجيب نيتشه: بأن التطهير «صحيح، فى ما يخص بعض الظواهر البدنية كالمتعة الغرامية مثلاً، أن إشباع الرغبة ينتج عنه هدوء الغريزة وخمودها، لكن الخوف والشفقة ليسا بهذا المعنى رغبتان عضويتان محددتان تتطلبان التنفيس». وحتى عملية إشباع الرغبات الجسدية، ليست سوى إرواء عابر يؤدى إلى هدوء نسبى ومؤقت، إذ ريثما تشتعل الرغبة مرة أخرى، بل ربما تكون أكثر عنفواناً. أو كما يقول نيتشه: «إشباع الرغبات يؤدى.. إلى تقوية

الغـريزة، بالرغم من هذا الهـدوء الدورى. من المحـتـمل أن تكون المأسـاة المسرحية قد لطفت الخوف والشفقة وطهرتهما فى كل حالة على حدة لكنهما على العموم، قد يكونان تضخماً بفعل التأثير المأساوى..» (١٦).

ويصل نيتشـه من نقده للتطهير إلى أن الهدف من التراجيديا ليس هو الخوف والشفقة، وإنما هو تدعيم إرادة الحياة، وتأكيد روح البهجة الديونيسية. وفى هذا المعنى يقول نيتشه: "ليس تخفف الإنسان من الخوف والشفقة، وليس تطهير النفس من العاطفة الخطرة بتحرر شديد... بل بالأولى ما وراء الشفقة والخوف أن يكون الفرح الدائم للصيرورة نفسها، هذا الفرح الذى يتضمن أيضاً الفرح بالتدمير (١٧).

الهوامش الفصل الأول

(١) تشارلز الكسندر روبنصن: أثينا فى عهد بركليس، ترجمة د. أنيس فريحة، مكتبة لبنان بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، ١٩٦٦، ص ٩٦.

(٢) د. أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة، ص ص ٤٧-٤٨.

(٣) أرسطو: فن الشعر: ص ١٤١.

(٤) المرجع السابق: ص ١٤٢.

(٥) The Works of Aristotle, Translated Into English Under The Editorship of W. D. Ross, M.A, Volume X, Politica by Benjamin Jowett, Oxford at the Clarendon Press, 1921, Book , VIII, P. 1341b

(٦) جوليوس بورتنوى: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٤٧.

(٧) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٨) د. أنطوان معلوف: المرجع المذكور، ص ٤٩.

(٩) المرجع السابق: ص ٥٠.

(١٠) مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د. على أحمد محمود، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو ١٩٧٩، ص ٢١٦.

(١١) رينيه ويليك: تاريخ النقد الأدبى الحديث من ١٧٥٠-١٩٥٠، الجزء الأول: أواخر القرن الثامن عشر، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ص ٤٠٩-٤١٠.

(١٢) فريدريك نيتشه: العلم المرح، ترجمة وتقديم حسان بورقية، محمد الناجى، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص ٦٢.

(١٣) فريدريك نيتشه: إنسان مفرط فى إنسانيته، كتاب العقول الحرة، الجزء الأول، ترجمة محمد الناجى، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٧، ص ٤٨.

(١٤) د. يسرى إبراهيم، نيتشه عدو المسيح، دار سينا للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص ١٥٧.

(١٥) نيتشه: إنسان مفرط فى إنسانيته، ص ١١٦.

(١٦) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(١٧) نيتشه: هذا هو الإنسان، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ١٩٩٧، ص ص ٧٠-٧١.

الفصل الثاني

المعالجة التراجيدية للخطيئة



السقوط التراجيدى فى مقابل السقوط الدينى:

تذكر الأسطورة الدينية فى العهد القديم أن الإنسان قد سقط من الفردوس إلى الأرض نتيجة الخطيئة الأصلية. وواقعة انفصال الإنسان عن الفردوس وانتقاله إلى الحياة الأرضية، هو انتقال من قمة السعادة إلى منتهى الشقاء أو العذاب. وفى التراجيديا أيضاً يوجد دوماً ثمة سقوط، والكاتب التراجيدى لامفر له من الاهتمام بكيفية حدوث ذلك.

ومن وجهة نظر المعلم الأول فإن البطل التراجيدى «.. يتردى فى الشقاوة والتعاسة لا بسبب رزيلة أو شر، ولكن بسبب خطأ ما، أو سوء تقدير «هامارتيا» (١).

والهامارتيا Hamartia تعنى «الخطأ فى إصابة الهدف»، ثم أصبحت تعنى «الفشل» أو «الإخفاق»، ثم أخذت معنى «ارتكاب الخطأ» أو «اقتراف الذنب». والكلمة تشير بمعنى خاص إلى معنى «الخطأ المأساوى فى التراجيديا» (٢).

ويعرف أرسطو الخطأ التراجيدى بقوله: «ذنب أو خطأ يقع فيه البطل التراجيدى دون أن يكون مبعثه الشر المتعمد، بل يكون نتيجة لفهم خاطئ قاصر واستسلام للأهواء التى تعصف به فتجعله برغم حكمته وعظمته أميل للاندفاع والتهور، ومن ثم لارتكاب الأثم» (٣).

ويشير «بوتشر» إلى أن الخطأ التراجيدى أو «الهامارتيا» يمكن أن يشير إلى المعان التالية:

١) خطأ يرتكب نتيجة طيش أو تهور أو عدم حذر تجاه بعض المواقف. وهذا الخطأ يبدو من الناحية الأخلاقية مستحق للوم.

٢) خطأ يعود إلى جهل لاسبيل إلى تجنبه، والذى يلائمه كلمة «محنة أو سوء حظ» Fortune.

٣) خطأ ينشأ عن الافتقار إلى المعرفة، وطبيعته الأخلاقية تتوقف على ما إذا كان الفرد مسئولاً عن جهله أم ليس مسئولاً.

٤) خطأ يرتكبه الإنسان وهو تحت تأثير الغضب أو الانفعال الشديد. وهذا الخطأ ينتمي إلى دائرة الأفعال الواعية، لكنه ليس مقصوداً أو متعمداً [٤].

وإجمالاً فإن الهامارتيا أو الخطأ التراجيدى نوع من الخطأ المقترن بالخطأ الأخلاقى. ومع ذلك يصعب أن نضع حداً فاصلاً بين الخطأ الأخلاقى، والخطأ العقلى المجرد، خاصة بالنسبة لفيلسوف مثل أرسطو، الذى كان يؤمن بأن المعرفة الصحيحة تشكل عنصراً أساسياً فى السلوك البشرى [٥].

والعملية التى بمقتضاها ينتقل البطل التراجيدى من حال السعادة والمتعة إلى حال التعاسة والشقاء تسمى «بالتحول» Reversal أو «الانقلاب». والانقلاب كما يعرفه أرسطو «هو تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه» [٦]. وفى التراجيديا يكون هذا التغير من الهناء إلى الشقاء.

إذن الانقلاب التراجيدى يحدث عندما يكتشف المرء أن أفعاله تؤدى إلى نتائج هى على النقيض مما قصد إليه الفاعل أو توقعه. ففى التراجيديا تشعر أن الناس يسعون إلى حتفهم بأيديهم. فعندما تقوم «ديجانيرا» بإرسال شراب المحبة إلى زوجها كى يعود إليها، لكنها تسممه فيموت وهو يصب عليها لعناته. وعندما يمضى «أوديب» قدماً كى يرفع عن مدنية طيبة اللعنة التى حلت بها، فيقع فى شرك المصير الذى يريد الهروب منه. وعندما يكتشف «عطيل» فى النهاية أنه لا يزيد متوحش ساذج يقذف بالجوهرة النادرة التى فيها سر سعادته. وعندما يسلم الملك «لير» نفسه بين أيدى أبنتين تكرهانه ويعذب أبنته الوحيدة التى تحبه. كل هذه المواقف تقع فى باب انقلاب الحال بالمعنى الذى كان يقصده أرسطو[٧].

إن البطولة التى تحطم نفسها بنفسها تمثل ذروة ما تصل إليه التراجيديا الإنسانية، أو على حد تعبير د. أحمد عتمان: «أن ذاتية التدمير البطولى من أهم منابع المأساوية فى المسرح الإغريقى بشكل خاص» [٨].

هل البطل التراجيدى مذنب أم غير مذنب؟

عند الحديث عن المأساة يميل معظم «النقاد إلى استبعاد بعض العبارات مثل: «الإرادة الحرة» أو «حرية الإرادة». ففى كل مأساة تقريباً يواجه أبطال التراجيديا نوعاً من المصير المحتوم، أو القدر الذى لامفر منه، بل أن أعلى أشكال التراجيديا ـ كما يذهب بوتشر ـ هى تلك التى يكون فيها مصير الشخصية مقدراً بشكل لا يمكن تغييره» (٩).

وفى التراجيديا الإغريقية على نحو خاص يسود مثل هذا المناخ القدرى، فنشعر أن الأحداث تمضى على نحو شبه حتمى، يستحيل معه تعديل مسارها، مما يضع علامات استفهام حول مدى مسئولية أبطال التراجيديا عن الأخطاء أو الذنوب التى اقترفوها.

أما فى التراجيديا الشكسبيرية، فإن الأمر يختلف، إذ نجد مساحة الحرية ربما تكون أكثر اتساعاً، ويمكن أن نجد مجالاً أرحب للحديث عن حرية الإرادة. فالمأساة عند شكسبير ليست مجرد قصة عن كارثة مفجعة تؤدى لموت. فالكارثة التى لا علاقة لها بما قدمته يد الإنسان، أو ما أقترفه من إثم لاتكفى وحدها لأن تكون مادة تراجيدية، لأن كوارث المأساة الشكسبيرية لاتقع فقط عرضاً أو مصادفة أو اتفاقاً. وإنما غالباً ما تحل بالفرد جزءاً له وعقاباً على ما جنت يداه (١٠).

وبرغم هذا فإن شكسبير لايلقى بالمسئولية كلها على كاهل البطل التراجيدى وحده، فهناك عوامل أخرى لها أثرها فى سير الأحداث، ولاتخضع لإرادة الإنسان. فالبطل أحياناً يكون مصاباً بضعف فى عقله أو مصاباً بنوع من أنوا ع الجنون، وبالطبع لا يتحمل المجنون تبعة ما يقوم به من أفعال، ولكن الأفعال التى تنشأ عن الجنون ليست وحدها المسئولة عن الكارثة فى مأساة شكسبير، بل قد تكون الكارثة سبباً فيها، كما يحدث فى قصة الملك «لير»، حيث يصاب الرجل بالجنون، ويفقد صوابه نتيجة خيانة بناته له. ويقترف بعد هذا العديد من الأخطاء التى تجعلنا نشفق عليه. وهاملت يبدو فى مستهل الرواية شخصاً متزن العقل، لكنه يصاب بالخبل، والاضطراب فيما بعد(١١).

وفى التراجيديا الشكسبيرية نجد عنصراً آخر يلعب دوراً فعالاً فى التأثير على مصير البطل دون أن يكون هناك تدخل من جانب البطل، وهو عنصر خارق للطبيعة: كالأشباح والسحرة الذين يعرفون ما لا يعرف الناس. ويرى بعض النقاد أن هذا العنصر إنما هو إخراج ملموس لما يدور بداخل البطل من أوهام مستترة، فهو على هذا النحو دليل على أن البطل مسئول عما يقع له. ولكن «برادلى» لا يقر هذا الرأى، ويزعم أن هذه الأشباح وكافة العوامل الخارقة: كالسحر والشياطين ما هى إلا تجسيد لعوامل خفية لها أثرها فى حياة البشر، ولا حيلة لهم بها. غير أنه يزعم أيضاً أن هذه العوامل الخفية عند شكسبير تؤيد نزعة باطنة لدى الإنسان.

كذلك يفسح شكسبير فى مسرحياته مجالاً لأثر المصادفة. فالمصادفة هى التى جعلت «روميو» لم يتسلم رسالة الكاهن، وجعلت «جوليت» لم تستيقظ مبكراً بدقيقة واحدة بعد سباتها الطويل. ومن المصادفة أن يهاجم القرصان سفينة «هاملت» فيضطر للعودة إلى الدنمارك. وليس من شك فى أنه من المأساة أن تتوقف حياة الإنسان ومصيره على حادث ربما يكون عرضياً وليس منظوراً (١٢).

ومع ذلك فإن هذه العوامل الثلاثة: الجنون، القوى الخارقة، المصادفة تعد عوامل ثانوية فى التراجيديا الشكسبيرية، لاتقاس فى أهميتها بالعامل الأول، أعنى شخصية البطل، وما ينجم عنها من تصرفات وقرارات (١٣). ويؤكد «كليفرد ليج» على هذه الفكرة بقوله: «ليس من شخصية درامية أكثر حرية عند المشاهدة من البطل الشكسبيرى» (١٤).

ويحاول بعض الباحثين إلى أن يصور الصراع التراجيدى عند شكسبير على أنه صراع البطل مع ذاته، على العكس من الصراع التراجيدى اليونانى الذى كان يتخذ صورة صراع البطل مع القدر. وإلى هذا الرأى يذهب د. سمير سرحان، فيقول: «.. الفرق بين البطل التراجيدى الإغريقى والشكسبيرى يكمن فى التصور الأساسى لفكرة القدرية. فالقدر الإغريقى الخارجى يحدد مصير البطل التراجيدى، وبالتالى يبنى الحدث فى التراجيديا على رد فعل البطل تجاه هذا القدر. فالبطل يمارس حرية إرادته فقط من

خلال رد الفعل. أما فى شكسبير فإن مصير البطل لاينفصل.. عن عقل البطل وإحساسه» (١٥).

ومن جانبنا لانعتقد أن الصراع التراجيدى يسير على هذا النحو من التبسيط، لأن الموضوعى أو الخارجى ليس منفصلاً عن الذاتى أو الداخلى. والعكس هو الصحيح. ومن معاد القول أن نذكر أن التجربة الفنية تعكس جدل الذاتى والموضوعى سواء كنا نتحدث عن عملية الإبداع ذاتها، أو العمل الفنى، أو المتلقى، وربما يكون أكثر دقة أن نقول أن دور القوى الخارجية فى تحديد مصير البطل التراجيدى تكون أكثر ظهوراً فى التراجيديا الإغريقية منها فى التراجيديا الحديثة (١٦).

غير أن هذه الملاحظة لاتستوجب القول: أن البطل التراجيدى الإغريقى كان مجرد العوبة بلا حول ولا قوة فى قبضة القوى الخارجية، وبالتالى لم يكن حراً. إن البطل التراجيدى برغم كل ما يحيط به أغلال يتمتع بشكل خاص من الحرية، أنها حرية أمتلاك الذات. أنه يمتلك ذاته أكثر من أى إنسان أخر. ولن نبالغ إذا قلنا أن مقدار الحرية يقاس بمدى ما يعانيه المرء من عقبات، وبقدر ما يصادفه من تحديات، فالحرية لا تتحقق إلا فى نطاق القيود. وبهذا المعيار فإن البطل التراجيدى قد يكون أكثر منا حرية خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا أنه أكثر مقابلاً، وعلى حد وصف بوتشر يشبهنا فى طبيعتنا ومشاعرنا وانفعالاتنا الجوهرية والمثالية (١٧).

إن البطل التراجيدى حر برغم خضوعه للقدر مثل سائر البشر. ودور القدر فى المأساة قد يكون هو دور الصدفة التى جعلت من «زورست» مثلاً أن يكون أورست لا سواه، وأن ينشأ وهو يرزح تحت عبء ثقيل لم يكن له فيه اختيارر: فأبوه قتيل وأمه القاتلة، ولكن ما أقدم عليه أورست من بعد على قتل أمه، فذلك اختيار حر ما فى ذلك شك. نعم أنه يتردد، ويتأفف من وضعه قبل أن يقدم على فعلته، وهذا طبيعى، فهو إنسان، ولو كان قد تصرف كآلة وقضى على أمه دون تردد ما كنا تعاطفنا معه، وأشفقنا عليه، أو تأثرنا به، لكنه إنسان احتفظ بإنسانيته، ولذلك فمازال يستدرجنا إلى المه برغم أنه ينتمى إلى ماضى سحيق (١٨).

وماى قال عن أورست يقال عن أوديب، فأوديب قتل أباه وتزوج بأمه، ولم يكن مسئولاً عما فعل، وليس لد يد فيه. ولكنه لايستسلم للهزيمة، بل يقوم مدفوعاً بقناعاته الشخصية على مواجهة فعل القدر بفعل الإنسان. لذلك عندما يفقأ أوديب عيناه، فأنه بذلك يؤكد بصورة قاطعة حريته كإنسان (١٩).

وهكذا يختلس البطل التراجيدى نار مصيره من قبضة الآلهة أو الأقدار، وسواء نده بعد ذلك أن تغفر له، أو يحترق بما جنت يداه. إنه برغم كل شيء ينهض من رماده بطلاً، كل مجده أنه حقق إنسانيته، أو حقق ذاته فى عالم جبان كل ما فيه يسحق الإنسان، حسبه أن يردد مع ببروميثيوس المعذب، «بإرداتى، بإرادتى أرتكبت خطئى...» (٢٠).

التراجيديا وأزمة العدالة الكونية:

يكاد يتفق معظم الباحثين على أن الصراع فى التراجيديا اليونانية غالباً ما يتم حسمه لصالح الآلهة، أو القدر، أو القوى المجهولة، أو الشر الممسك بهذا العالم. وهذه الرؤية هى انعكاس لإيمان الشعراء اليونانيين بحتمية العدالة الإلهية، وبأن الكون لايمضى عبثاً، بل يخضع لقانون خاص، ويمكن فهمه وتفسيره (٢١).

ولقد تطرق «هوميروس» و«هيسيودوس» لفكرة العدالة من قبل، إلا أن ايسخولوس هو أول أديب يونانى يعطى لها الأولوية المطلقة، فهى تمثل جوهر مسرحياته.ف عقاب الجريمة حتمى أو قدرى لأنه يدخل فى إطار نظام الكون نفسه. وعقاب الظالمين قد يستوجب التشحصية ببعض الأفراد من أجل تحقيق هدف العدالة. والأبناء كثيراً ما يتحملون وزر الآباء، لأن الظالم يورث اللعنة لذريته، الجريمة لا تولد سوى الجريمة. وهذه الفكرة تعنى التسليم بمبدأ خطير وهو: أن اللعنة أو الإثم أمران موروثان (٢٢).

ويشترك سوفوكليس مع ايسخولوس فى الاعتقاد بأن الكون يخضع لقوانين إلهية أبدية. فالآلهة قد تمهل ولكنها لاتهمل قط إنزال العقاب بالمجرمين الذين يخالفون قوانين الآلهة ويتبعون أهواءهم ويذهب سوفوكليس إلى أنه ينبغى أن نقبل أحياناً بفكرة المعاناة بلا ذنب كجزء من نظام الكون الذى

لايمكن للإنسان أن يصل إلى سر قوانينه. فقدر الإنسان أن يواجه مالا يعرفه، ومالا يفهمه. أن عالم سوفوكليس تسيره وتحكمه قوانين إلهية عادلة، ولكن يتعذر على الإنسان فهمها أو تفسيرها (٢٣).

إن هذه النظرة الأخلاقية المسيطرة على شعراء التراجيديا الأوائل كانت تساير ما كان سائداً فى بلاد اليونان من اعتقادات دينية وفلسفية قوامها الوثوق فى عدالة الآلهة، والإيمان بأن هناك منطق أو عقل يحكم حركة الكون، ويصون نظام الأشياء. وبرغم ذلك كانت هناك صعوبات عديدة تواجه تبرير سلوك الآلهة، وتنتهك قداسة تلك العدالة المزعومة، ففى مسرحية «بروميثيوس مقيداً» لأيسخولوس نجد رب الأرباب (زيوس) يعاقب بروميثيوس بقسوة لا مثيل لها، لا لشيء سوى لأنه قدم خدمة جليلة للبشر(٢٤)!!

كيف يمكن التوفيق بين صورة زيوس حاكم السماء الطاغية الذى يبطش ببروميثيوس، وزيوس الذى يمثل فى مسرح أيسخولوس صورة العدالة المطلقة؟

والجواب عند أيسخولوس وعند غيره من شعراء اليونانية أن الإنسان يتعلم من حكمة المعاناة، وأن الألم هو أكبر مدرسة أخلاقية، وهذا ما يقوله لنا أيسخولوس فى مسرحية «أجاممنون» على لسان جماعة المنشدين، حيث يقولون: «أنه زيوس وحده لا سواه الذى ينير أمامنا طريق المعرفة: فلقد أقام فى الوجود ناموساً هو أن الإنسان يتعلم الحكمة فى مدرسة الأحزان..» (٢٥).

ولكن هل يستحق طلب الحكمة، وبلوغ المعرفة كل هذا القدر من المعاناة، وملاقات كل أهوال العذاب؟

الواقع أن مأساة بروميثيوس على نحو خاص تضع فكرة العدالة موضع اتهام، فالإثم الذى اقترفه بروميثيوس هو «أثم أنقذ البشرية من الفناء». والعقاب الذى أنزله زيوس به يدل على أن زيوس كان طاغية وحكمه هو حكم الطغيان (٢٦).

وبرغم أحترام أيسخولوس وسوفوكليس للتقاليد، إلا أنه من السذاجة أن نتصور أن الشاعر الإغريقى كان يؤمن إيماناً مطلقاً بجدوى التقاليد القديمة.

فمما لاشك فيه أن الإبداع المسرحى كان نوعاً من علمنة الأساطير، ومحاولة جادة للخروج بها من دائرة التقديس والإطلاق. ولاننسى أن الأعمال الإبداعية كثيراً ما تتنكر لمقاصد وغايات مبدعيها، وربما تخون معتقدات وأيديولوجيات القائلين بها. وهذا يفسر لماذا يبدع كتاب رجعيون - أو على الأقل ذوى نزعة محافظة - أعمالاً ثورية تنتصر لمبادئ الحرية والعدالة الإنسانية.

وعلى خلاف أيسخولوس وسوفوكليس كان الشاعر التراجيدى «يوريبيديس» أكثر جرأة وعنفاً فى التعامل مع التقاليد ولم يتردد لحظة واحدة فى نقد فكرة العدالة المطلقة. وبرغم أنه يعتمد فى أعماله الدرامية على الميراث المشترك من الشعائر والطقوس، إلا أنه لم يحاول أن يستخلص منها أية قيمة أخلاقية، أو أية إشارة إلى وجود نظام كونى متناغم (٢٧).

وعلى العكس من معاصريه سعى يوربيدس أيضاً إلى أن يضع الإنسان لا اللاهوت فى قلب مسرحياته. ولأنه كان تلميذاً مخلصاً لأفكار الحركة السوفسطائية، لذلك كانت أعماله الدرامية دعوة جرئية إلى الناس للبحث فى مشروعية كل شيء من العقائد إلى العدالة ونظام الحكم وما إلى ذلك. وقد قدم يوريبيديس شخصيات مأساوية فى بؤس تام وثياب مهلهلة، بل أنه تجرأ وأختار بعضهم من أصل وضيع، ومع ذلك منحهم نبلاً فى السلوك وسمواً فى الأخلاق. وبذلك كان يبرهن على تهافت الفوارق الطبقية والاجتماعية بين النبلاء وعامة الشعب، فهذه الفوارق من نسج العادات والتقاليد وليست موروثة أو من صنع الطبيعة. ويبدو أن يوريبيديس المفكر المتمرد لم يكن يصدق الكثيرمن الأساطير والديانات الإغريقية، فهو يخضعها للتفكير العقلى وللشك الفلسفى. وهو يتبنى على نحو واضح مقولة بروتاجوراس المعروفة: «أنا لا أعرف شيئاً عن الآلهة وما إذا كانوا موجودين بالفعل أم لا! وما هى هيئتهم؟ هناك عوائق كثيرة تحول بينى وبين أن أعرف كل ذلك. وأول هذه العوائق أن الآلهة غيرمرئيين، وثانيها أن حياة الإنسان مهما طالت قصيرة للغاية» (٢٨).

ولايكتفى يوريبيديس بالشك فى الأساطير والعقائد بل أنه يسخر من الآلهة، ولايرى أى مبرر يجبر الإنسان على قبول العذاب وتحمل المهانة لكى يحصل فى النهاية على الحكمة المستفادة. وفى إحدى الشذرات الباقيات من مسرحياته الضائعة يقول: «عندما ترتكب الآلهة شروراً فهى بالقطع ليست

آلهة» (٢٩).

على أية حال فإن أى محاولة لاستخلاص بعض المواعظ الأخلاقية من الأعمال التراجيدية، هى محاولة محفوفة بالمخاطر، وربما تصل بنا إلى نتائج باطلة، إذ لايغيب عن بالنا أننا بصدد نصوص أدبية وإبداعية تقبل العديد من التفسيرات، وتحمل الكثير من التأويلات، ومن الخطأ الشديد أن نخضعها للنظرة الأحادية.

وإذا أخذنا مأساة أوديب كنموذج للبرهنة على مدى ضعف فكرة العدالة الكونية، فإننا سنصل فى الغالب إلى نتائج مغايرة. فلو فسرنا مأساة أوديب على أنها لعنة الآلهة التى حلت بأوديب عقاباً على جريمة أبيه الملك «لايوس»(*)، فإن العقاب سيكون ظالماً طالما أنه سينال إنساناً بريئاً ليس مسئولاً عما فعل، وكل جريمته أنه أبن لايوس!

وإذا نظرنا إلى المأساة على أنها تحقيق لنبوءة الآلهة التى لاتكذب، وأن أوديب كان مجرد زريعة لتحقيق خطة الآلهة، فإننا سنصل إلى نفس النتيجة، وهى: أن أوديب ليس مسئولاً عما أقترفته يداه، وأن الآلهة هى التى دبرت وخططت، ولم يكن أوديب سوى وسيلة بلهاء قامت بدور التنفيذ.

وإذا أفترضنا أن ما حدث لأوديب كان نتيجة غضب الآلهة، لأن أوديب أرتكب جريمتين فى وقت واحد: جريمة القتل عندما قتل الركب الذى كان يضم أباه الملك لايوس، وجريمة الغرور، حيث كان أوديب يضع نفسه على قدم المساواة مع الآلهة، وكان على الآلهة أن تضع حداً لهذا الغرور وتلقنه درساً لن ينساه. هذا الافتراض سيجعل من آلهة اليونان طغاة يواجهون جرائم البشر بجرائم أشد هولاً وأحط شأناً.

وفى ضوء هذا التفسير يمكن النظر إلى أوديب على أنه أبن المصادفة العمياء ومأساته ترجمة أمينة وصادقة للعبث الكونى، واللامعقول الذى يفترس حياة الإنسان فى كل العصور.

وعلى المستوى الفلسفى الأخلاقى فإن مأساة أوديب تطرح بقوة مسألتين فى غاية الأهمية هما: عدالة الآلهة، ومصدر الشر أو الخطيئة فى العالم.

فمن الجانب الأول يحق لنا أن نسأل مع «كاوفمان». «عمَّ إذا كان الدمار الذى حاق بأوديب وجوكاستا عادلاً. وهما يستحقان ما حدث لهما؟ إن الإجابة لايمكن أن تكون موضع شك، فهما لايستحقان ما حدث لهما. وقد نسلم بأن لكل منهما سقطاته – ومن ذا الذى ليست له سقطات؟ – ومع ذلك فإننا نشدد على أنهما آلا إلى أسوء مما يستحقان، بل أسوأ على نحو لا مجال معه للمقارنة، شأن أنتجيونا ولير، وسقطات أوديب ترتبط عن كثب حقاً بتعلقه المفرط بالشرف وعدم احتماله للإخلال به» (٣٠).

إن أوديب لم يرتكب جريمة قتل بالمعنى الدقيق، فقد قتل الملك لايوس (أبيه) لا رغبة فى القتل، ولكن دفاعاً عن النفس. فقد ساط راكب العربة أوديب بالسوط فرد عليه بضربته القاضية. وأوديب ينتمى إلى العصر البطولى، وكان من سمات هذا العصر التى تحظى بالإعجاب أن يصمد رجل وحيد لمجموعة من الرجال تبادر إلى استفزازه، وبدلاً من أن يهرب من الموقف، فإنه يقتل تلك المجموعة بأسرها (٣١).

من جانب آخر فإن التراجيديا الأوديبية تثير إشكالية فلسفية قديمة هى: هل مصدر الشر فى هذا العالم: الإنسان أم الآلهة؟ من المسئول عن الخطيئة الإنسان أم الآلهة؟

والحقيقة أن المسرحية لاتقدم جواباً واضحاً، وبالطبع ليس مطلوباً منها أن تفعل ذلك، فالتراجيديا لاتملك حلاً سحرياً للأزمة الإنسانية، ولاتمنحنا أى عزاء، لكنها مع ذلك تظل دائماً أكثر صدقاً من أى فن، وأشد قرباً من الحقيقة، ومن ثم فإن التسليم بمعقولية المأساة، وتبرير الشر باعتباره خيراً لا يعلمه الإنسان، يعنى الغاء الصراع وبالتالى الغاء التراجيديا، لأن التناقض التراجيدى الحقيقى لايتم حسمه بصورة نهائية، فبرغم انتصار المجهول على المعلوم، والموت على الحياة، والكاهن على أوديب، وسلطة القدر على سلطة الإنسان، فإن اللعبة لم تنته لا على المسرح، ولا فى الحياة. وإذا تصورنا أن منطق الآلهة يفوق منطق الإنسان، وأن وراء مأساة أوديب سراً لايمكن للعقل البشرى أن يصل إلى مبتغاه، فإننا نلغى العقل لصالح القوى الخارقة، ونجعل من اللامعقول معقولاً بطريقة تعسفية تجعلنا نستريح ظاهرياً من عناء التناقض فى واحة التصالح والتسوية، حيث يتم التسليم بغباء الإنسان،

وبلاهته وضعفه ومحدوديته. لكن التناقض والصراع سيظلان قائمين طالما أن الإنسان مازال حياً، والقوى المجهولة مازالت تتربص به. ورفع التناقض بصورة نهائية، وإضفاء قدر من المعقولية على التراجيديا لن ينهى الأزمة الإنسانية، ولكن يعنى أننا فقط ننتقل من عالم التراجيديا والصراع إلى مجال اللاهوت والإذعان، ومن ثم فإن بقاء التراجيديا مرتهن - في رأينا - ببقاء التناقض والصراع.

ويبدو أن شوبنهور فيلسوف التشاؤم قد تنبه إلى هذا البعد الأخير، فهو يهيب بنا ألا نطلب من المأساة أن تحقق ما يسمى بمبدأ «العدالة الشعرية»(**) Poetical Justice، لأن ذلك يعنى سوء فهم تام لطبيعة المأساة، ولطبيعة الحياة ذاتها. وبهذا المنطق لايجب أن نلوم شكسبير لأنه يؤكد على الغياب المطلق للعدالة. ولنا أن نتساءل ما هى جريمة كل من «أوفيليا»، و«ديدمونة»، «وكورديليسا»؟ (٣٢).

إن العقول التى يحركها التفاؤل الساذج هى فقط التى تطالب بتلك العدالة الشعرية، ولاتشعر بالرضا والطمأنية إلا عبر هذا القدر من المعقولية. أما العقل التراجيدى، فهو العقل الذى يدرك التناقض القائم فى بنية الأشياء، ويعلم أن المأساة الحقيقية هى مأساة الوجود فى هذا العالم، الوجود المجانى (بلغة سارتر)، والوجود الملقى هناك أو المهمل (بلغة هيدجر)، الوجود العبثى (بلغة كامو). هذا الوجود هو المأساة الحقيقية، أو كما يعلن شوبنهور: «أن المعنى الحقيقى للمأساة.. هو ألا يكفر البطل عن خطاياه الفردية، ولكن يكفر عن الخطيئة الأصلية، جريمة الوجود ذاتها» (٣٣).

ويعبر «كالديرون» عن ذلك بقوله: «أن أكبر جريمة أرتكبها الإنسان هى أنه قد ولد» (٣٤).

هوامس الفصل الثانى

(١) أرسطو: فن الشعر، ص ١٣٢.

(٢) د. محمد حمدى إبراهيم: دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ص ٧١.

(٣) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(٤) S. H. Butcher : Aristotleص s Theory of Poetry and Fine Art. With Acritical Text and Translation of The Poetics, Dover Publications, Inc, New York , Fourth Edition, 1951, PP. 318-319..

(٥) Ibid : P. 321.

(٦) أرسطو: المرجع المذكور، ص ١٢٢.

(٧) كليفرد ليج: المأساة، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة (فى) موسوعة المصطلح النقدى، المجلد الأول، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢، ص١١٩.

(٨) د. أحمد عتمان: الأدب الإغريقى: ص ٣٠٩.

(٩) Butcher : Op. Cit., P. 323.

(١٠) محمود محمود: فى الأدب الإنجليزى، دار النهضة، ١٩٦٥، ص ٦٤.

(١١) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(١٢) المرجع السابق: ص ص ٦٤-٦٥.

(١٣) المرجع السابق: ص ٦٥.

(١٤) كليفرد ليج: المرجع المذكور، ص ٨٣.

(١٥) د. سمير سرحان: دراسات فى الأدب المسرحى، مكتبة غريب، ١٩٧٧، ص٣٦.

(١٦) Butcher : Op. Cit., P. 357.

(١٧) Ibid : P. 317.

(١٨) د. أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة، ص ٦٣، ٦٥.

(١٩) المرجع السابق: ص ٦٩.

(٢٠) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(٢١) د. عزالدين إسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، سلسلة

الألف كتاب، العدد ٤١٢، دار الفكر العربى، بدون تاريخ، ص ٧٣.

(٢٢) د. أحمد عتمان: المرجع المذكور، ص ص ٢٥٠ - ٢٥١.

(٢٣) المرجع السابق: ص ص ٢٨١-٢٨٢.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٢٤١.

(٢٥) د. لويس عوض: المسرح العالمى (من اسخيلوس إلى أرثر ميللر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٧.

(٢٦) جورج تومسن: دراسة فى الأصول الاجتماعية للدراما، ص ٤٢٦، ٤٣١.

(٢٧) فرنسيس فرجسون: فكرة المسرح، ترجمة جلال العشرى، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٩٦.

(٢٨) د. أحمد عتمان، المرجع المذكور، ص ص ٣٢٣-٣٢٤.

(٢٩) المرجع السابق: ص ٣١٢.

(*) تذكر الأسطورة أن لايوس ملك طيبة عندما طرد من مملكته لجأ إلى «بيلوبس» ملك «طنطاله» الذى مد له يد العون والمساعدة، وبدلاً من أن يعترف له بالفضل والجميل قام بخطف أبنه «كريسبس». وتلك هى الجريمة التى ارتكبها لايوس ويسببها أُودين أوديب. (انظر: د. عز الدين إسماعيل: المرجع المذكور، ص٦٣).

(٣٠) والتركاوفمان: التراجيديا والفلسفة، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص ١٤٩.

(٣١) المرجع السابق: ص ص ١٤٩ - ١٥٠.

(٣٢) Arthur Schopenhauer : The World As Will and Idea, Trans By R. B. Haldane, M.A and J. Kemp, M.A. Vol.1, Kegan Paul London , Eighth Edition, P. 328.

(**) العدالة الشعرية: يعود الفضل فى نحت هذا المصطلح إلى الناقد الإنجليزى «توماس رايمر» فى مؤلفه: «مأسى العهد الأخير» ١٦٧٨. وقد استخدمه ليبرهن به على ضرورة أن ينال الإنسان الفاضل الثواب، وأن ينال الشرير العقاب فى نهاية المسرحية. وبرغم أن الحياة العادية لاينطبق عليها مفهوم العدالة الشعرية، إلا أن بعض كتاب المسرح زعموا أن المسرحية التراجيدية عالم مستقل قائم بذاته، ومحكوم بمبادئ وأخلاقيات مستقلة عن عالم الحياة الواقعى. (انظر: د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥، مادة ٣٤٧، ص ١٧٠).

(٣٣) Schopenhauer : Op.Cit., P. 328.

(٣٤) Ibid : Loc . Cit.

الفصل الثالث

البطل التراجيدي كمخلص

مفهوم البطل التراجيدى:

البطل التراجيدى عند أرسطو هو الذى يتخذ من الناحية الأخلاقية موقفاً وسطاً بين حدين أو طرفين كلاهما متطرف: «أنه ليس خيراً أو عدلاً بصورة فائقة، ومع ذلك فإنه أكثر ميلاً للجانب الخير» (١).

وهنا نلاحظ أن مفهوم أرسطو للبطل التراجيدى يعتمد بالأساس على الوظيفة الأولوية للتراجيديا بوصفها تطهيراً من الشفقة والخوف. «فنحن لا تستطيع أن نشعر بالشفقة عندما يكون الشخص مستحقاً للمعاناة، ونحن لانشعر بالخوف عندما يكون الشخص الذى يعانى بعيداً فى طبيعته عن طبيعتنا» (٢).

بعبارة أخرى إذا ما تناولت التراجيديا إنساناً سيئاً تمام السوء وانتقل من حال السعادة إلى التعاسة، فإن ذلك قد يرضينا، لكنه لن يجعلنا نشعر بالخوف أو الشفقة. وبالمثل إذا تناولت التراجيديا إنساناً خيراً أو بريئاً تمام البراءة وانتقل من السعادة إلى الشقاء، فإن ذلك لن يؤدى إلى الشفقة أو الخوف، لكن قد يصدم مشاعرنا.

ويصور شعراء الإغريق البطل التراجيدى فى صورة مثالية، ففى المأساة ينبغى أن يكون الأبطال التراجيديون أفضل منا. فالأبطال فى المرسح الأيسخولوسى مقتبسون من العالم البطولى الملحمى القديم. فلهم من السمات الرئيسية المتمثلة فى القوة والشجاعة ما يفوق كل المقاييس البشرية، وهم يتمتعون بإرادة صلبة لاتعرف اللين، وبقدرة على التحمل بلا حدود (٣).

وعند سوفوكليس أيضاً يظهر البطل التراجيدى فى صورة مثالية ومحسنة برغم أنه قد أبتعد عن الفخامة المبالغ فيها عند أيسخولوس. فسوفوكليس يشبه الفنانين التشكيليين الإغريق، فهو يرسم صورة للإنسان تشبه الأصل، ولكنها أجمل. وشخصيات سوفوكليس شخصيات أكثر إنسانية تعانى من

الانفعالات والمشاعر الادية. ولكنها مازالت تحتفظ بمسحة من شفافية العالم الملحمى القديم، مما ينأى بهم عن كل ما هو ردئ وخسيس. قلما نجد وغداً أو جباناً فى مسرح سوفوكليس، فكريون فى أوديب يمثل استثناءاً، وحيداً لم يتكرر. وحتى الشخصيات الشريرة عند سوفوكليس تتمتع بشيء من الملامح المضيئة، إذ أن رذائلهم لاتتخطى حدود مشاعر الغضب أو الميل للانتقام أو التطرف فى الطموح. ولكنها لاتصل أبداً إلى حد السقوط فى الدناءة والجبن. ويذكر أرسطو أنه نقل عن سوفوكليس قوله بأنه «يرسم البشر كما ينبغى أن يكونوا، أما يوربيديس فيصورهم كما هم (فى الواقع)» (٤).

إن البطل التراجيدى فى المسرح الإغريقى يمنحنا دائماً الإحساس بروعة غير المألوف أو المعتاد، أو على حد تعبير: كليفردليج «الإحساس بخصوصية غير العادية» أورست، يقتل أمه، أوديب يتزوج أمه ويقتل أباه ميديا تقتل أولادها. ومع ذلك فإن هؤلاء الأبطال أكثر تمثيلاً لأنفسهم، وأكثر صدقاً مع ذواتهم، على خلاف معظم الناس. أنهم يجسدون معان العظمة، حتى فى سقوطهم(٥). وقد جرت العادة فى المسرح الإغريقى أن يظهر الممثل المسرحى فى صورة غير عادية، فكان يلبس برجليه حذاءاً سميك النعل، برقبة تقل إلى منتصف الساق، ويضع على رأسه غطاءاً للرأس يشبه العمامة. وبذلك يصبح ارتفاعه نحو سبعة أقدام ونصف تقريباً. وعادة ما كان الممثل يلعب دور ملك أو أحد النبلاء أو الأبطال الأسطوريين. وكان ينطق كلمات شاعرية فخمة، ويبدو واضحاً منذ البداية زنه محكوم عليه بالمصير المأساوى، ولذلك فهو بالضرورة يستجلب مشاعر الرهبة وإحساساً بكونه (فوق) حتى فى لحظة سقوطه (٦).

ولاتختلف صورة البطل التراجيدى عند شكسبير كثيراً عن مثيلتها فى الدراما الإغريقية. فأبطال شكسبير يشبهون أيضاً أبطال التراجيديا الإغريقية، فهم يتسمون بنفس الطبيعة القوية المسيطرة، ويمتلكون عقلاً مناضلاً عنيداً، ويحشدون كل ذواتهم وكل قوة تفكيرهم وإرادتهم فيما يريدون (٧).

صفات البطل التراجيدى:

كى تقترب من صورة البطل التراجيدى كمسيا أو مخلص، فإن علينا أن نحاول تقديم بعض الملامح أو الصفات النوعية التى يشترك فيها البطل التراجيدى مع كل أصحاب الرسالات العظمية، ومن أهم هذه الصفات:

١- التطرف وعدم قبول الحلول الوسط.

٢- المفارقة أو اللاحسم.

٣- الغربة الشاملة.

٤- الزهد والعزوف عن صغائر الأشياء.

٥- تحمل المعاناة.

٦- التضحية.

ولنتناول ذلك بشيء من التفصيل.

١- التطرف وعدم قبول الحل الوسط:

أبطال المأساة عموماً تحل فيهم روح التطرف، فلا يرضون بالحل الوسط، لذلك فهم يرفضون المساومة أو عقد الصلح أو التنازل عن أهدافهم. ولايقبلون ما يتنافى أو يتعارض مع قناعاتهم الشخصية وأشواقهم المتحرقة إلى الحق والعدل. فأبطال التراجيديا إذا ما واجهوا موقفاً مأساوياً يسيرون فى الطرق حتى نهايته، على الرغم من علمهم أو حدسهم أن هناك فاجعة قد تنتظرهم. فأبطال المأساة يصلون دائماً إلى غاياتهم. أنهم يمضمون فى المغامرة إلى أقصى حدودها غير عابئين بالنتائج (٨). فأوديب يقتل أباه، ويتزوج بأمه، ويكتشف أنه سر اللعنة التى حلت بالمدينة. وأورست يقتل أمه وعشيقها. وأنتيجونا تتمرد على نظام حكم «كريون» وقوانينه الظالمة وبروميثيوس يتجاسر على سرقة النار رمز المعرفة والنور ويهديها للإنسان متحدياً جبروت زيوس كبير الآلهة.

بطل المأساة يتخطى كل اعتبارات الخوف والتردد والمصلحة المادية والأنانية، والانقياد وراء الحلول السهلة المريحة أو اللجوء للتسوية (٩). فلقد

كان بوسع أورست أن يؤثر السلامة ويتراجع عن فعلته، ولو شاء لتخلى عن فكرة الثأر فى منتصف الطريق. وكذلك كان بمقدور أوديب أن ينهى مأساته، لو ذهب فى رحلة صيد مثلاً ريثما ترفع الآلهة الطاعون عن المدينة المكنوبة، أو ربما كان يلجأ إلى عقد هدنة أو مصالحة مع الوحش. لكن البطل المأساوى يطالب بأن يكون كل شيء أو لا يكون (١٠).

إن «البطل المأساوى لايضع على وجهه القناع، لا يلعب دوراً على مسرح الحياة، بل هو يرفض الغش والمخادعة والتكلف، وينتصب وحيداً، سافر الوجه، فى مجتمع من الأقنعة. وهو حين يرفض مسايرة العالم ومساومة البشر، يضمن لنفسه الاحتفاظ بهويته فى عالم لا هوية له، وبين ناس لا هوية لهم. وهو يحتفظ بالجوهر دون المظهر، بالماهية دون الهوامش، يكف عن أن يظهر حتى يكون...» (١١).

٢- المفارقة أو اللاحسم:

إن طبيعة البطل التراجيدى تعكس روح المفارقة. وأفعاله تعكس طابع اللاحسم، فمثلاً نجد أوزيريس كان إلهاً وإنساناً فى وقت واحد، وهو يقتل وتقطع أجزاءه، ويبعث فى نهاية الأمر. وديونيسيوس كانت أمه أنسية وأبوه إلهاً، بل كان كبير الآلهة (زيوس)، وبروميثيوس لم يكن إلهاً ولا بشراً، لهذا لم يكن مسموحاً له بالحياة بين الآلهة فوق قمة جبل الأومبوس، ولم يكن أيضاً بمقدوره أن يعيش بين البشر على الأرض؛ لذلك فقد كتب عليه أن يحيا متجولاً ومشرداً بين السماء والأرض (١٢).

والبطل التراجيدى كثيراً ما يكون إنساناً مثلنا تماماً: يحب ويكره ويحقد وينفعل ويضعف وينتقم ويتعذب.. إلخ. إن «أوديب، برغم الإذلال وحتى حينما يعرف قدرته الخلاصية والخيرة يستمر فى هذه المأساة إنساناً، إنساناً يستسلم لكراهية أبنائه. كما استسلم لحب جوكاستا، إنساناً يستمر فى شهواته ويلجأ إلى صب اللعنات» (١٣).

ومع ذلك فإن هناك شيئاً ما فى أبطال التراجيديا يجعلهم أحياناً فى مصاف الآلهة، شيئاً ما فيهم يسحرنا، يبهرنا، يقهرنا، يحتوينا. شيئاً ربما

يفوق قدرتنا المحدودة كبشر، أو إن شئت قل أنه أسمى ما فى الإنسان، قد يكون النبل، أو الشرف الإنسانى، قد يكون الارتفاع فوق الدنايا وتوافه الأشياء، قد يكون رفض المهانة والإذلال، أو التمرد على الخضوع والعبودية، أو الرغبة فى التضحية، والإقبال على الموت دون خوف أو تردد، وقد يكون كل هذا جميعاً.

من جانب آخر تعكس أفعال البطل التراجيدى طابع اللاحسم، وهذا ما يجعلنا لاندرى حتى اليوم هل كان أورست مذنباً أم كان بريئاً؟ هل كان مخيراً أم مسيراً فيما أقدم عليه من قتل؟ هل كان الأجدر به أن يتناسى مقتل أباه وينصرف إلى حياته كما يفعل سائر الناس، فيحيا فى طمأنينة وهدوء؟ أم كان من الواجب ومن العدل والصدق مع النفس أن يثأر لأبيه؟ هل «الكترا» العنيدة على حق فى طلب الثأر حتى الموت؟ وأيهما أكثر صواباً هى أم أختها «كريزوتميس» التى قبلت بالأمر الواقع وعاشت دون معانا؟ (١٤).

أتستحق الحياة برغم قصرها كل هذه المعاناة والتحدى والعناد والحقد، وطلب ما نراه حقاً حين يراه الآخرون باطلاً؟ أيهما أكثر واقعية ومنطقية البطولة على ما فيها من تضحيات وألم؟ أم السعادة على ما فيها من تنازلات ولجوء إلى المصالحة والتسوية؟

أنؤمن بالقدر والقوة المطلقة للآلهة أم نستسلم لشك «بروتاجوراس» حين يقول: «ليس لى أن أبحث فى أمر الآلهة أو عدمه، فإن أشياء كثيرة تمنعى عن ذلك، أهمها حلكة الموضوع وقصر الحياة الإنسانية..» (١٥).

إن تلك الأسئلة تكشف ما فى حياة الإنسان من مفارقات والتراجيديا لاتقدم جواباً، أو حلاً مريحاً ونهائياً. أنها تبقينا على أعتاب الحيرة، وتلقى بنا فى أتون التردد: بين النقيضين، فلاشك أن كريزوتميس ترقد فى أعماق إلكترا، مثلما ترقد الكترا فى أعماق كريزوتميس فهما وجهان لحقيقة واحدة. فالبطولة مجاهدة بين الإحجام والإقدام. والمجاهدة سمة الوعى، وسر توهجه الدائم، حتى فى أمور الحياة اليومية. والمفارقة هى بنت الحقيقة التى تظل دائماً ذات وجهين مختلفين، وليست أبداً أحادية الوجه (١٦).

٣- الغربة الشاملة:

البطل التراجيدى مغترب عن الآخرين، وعن التقاليد، وعن المجتمع، وعن ذاته، وربما عن أفعاله. أنه بكلمة واحدة مغترب عن كل الوجود. غربته وجودية شاملة. غربته بمثابة قدر يحمله على كاهله، أنه لايستطيع الفرار من الغربة لأنه يعيش فيها وتعيش فيه. إنه على حد تعبير أبوحيان التوحيدى يسكن فى الغربة، إنه يتخذ من الغربة وطناً، ومن التشرد سكناً، أنه مستوحد. والمستوحد هو المرء الذى يستطيع أن يكون وحيداً فى مواجهة العالم والمصير المجهول. والمستوحد أيضاً يعكس مفارقة مؤلمة هى: أنه الغريب الواعى بغربته وبحدود وجوده المعذب.

ومعظم أبطال التراجيديا من هذا النمط المتسوحد، أو الغريب الواعى بغربته. أنهم جميعاً غرباء. غالباً بفعل القدر أو ظروف الصدفة العمياء؛ ولذلك فإن غربتهم وجودية، منسوجة فى ثنايا وجودهم البشرى. ولعل أقربهم وأكثرهم اغتراباً هو أوديب، إنه مثال للاغتراب فى صورته الشاملة: غريب عن أبويه، عن الطبيعة، عن موطنه، عن المجتمع. فقد القى به فى عالم لم يفترض قط أنه سيولد فيه، عالم معاد تماماً. وهو أيضاً غريب عن ذاته، وأبعد ما يكون عن التصالح مع هذا الذات، خاصة عندما يكتشف فى النهاية هويته (١٧).

ويصف أوديب معاناته الرهيبة، كاشفاً عن كل أبعاد الكينونة الغارقة فى العار بقوله:

أه يانور النهار، فلأبصرك هنا

للمرة الأخيرة. إذ يتضح اليوم

أننى أبن لمن لم يكن ينبغى لى

أن أولد منها، وزوج لتلك التى لم يكن ينبغى أن

أكون زوجها.

وقاتلٌ من لم يكن على أن زقتله (١٨).

إن حياة أوديب مسيرة اغتراب، أو أن شئنا ضياع تبدأ من المنفى كى تنتهى إلى المنفى. وهى أيضاً تعبير عن فكرة الخيانة التى يمارسها العالم مع الإنسان، وتجسيد لما يمكن أن نسميه «بالعجز» أو «فقدان السيطرة» على الأشياء. وفى هذا المعنى يقول جورج تومس: إن أوديب «ينهى حياته كما بدأها: منبوذاً. ولم تكن الفاصلة إلا ظاهرية. ومع ذلك، إذا كان الظاهر هو الوجود، فإن هذا المنبوذ، الذى أصبح ملكاً، وهذا الملك الذى أصبح منبوذاً، قد أصبح مرتين نقيض ما كان عليه. وقد حدثت هذه التحولات على الضد من نية الشخص المعنى... هذا التحول المستمر فى النوايا إلى أضدادها.. هو الدافع الذى يحكم المفهوم برمته» (١٩).

٤- الزهد والعزوف عن عالم الأشياء:

يقول شوبنهور فى كتابه: «فين الأدب»: «التراجيديا تضعنا وجهاً لوجه مع المعاناة الرهيبة، وفى مواجهة عواصف وضغوط الوجود البشرى. ونتيجة لذلك فهى ترينا خواء كل جهد إنسانى، وتحركنا بعنف إما إلى تحرير إراداتنا من صراع الحياة، أو تلمس فينا وترا يوقظ بأنفسنا شعوراً مشابهاً» (٢٠).

والتراجيديا لاتمارس فقط فعل الاكتشاف والتعرية، لكنها أيضاً تتمرد، تتمرد على الإرادة، تتمرد على رغبات الجسد والمتع الحسية، على الأوهام الزائفة للسعادة لهذا فليس من المستغرب أن نجد أبطال التراجيديات الكبرى مثل: أوديب، أورست أنتيجونا، هاملت.. إلخ يتسمون بالزهد والسمو، أنهم يرفضون العبودية، ويتخلون بسهولة عن الأهداف والمتع الزائلة، وعن جميع الإغراءات التى يتكالب عليها سائر البشر (٢١).

إن مثل هذا البطل التراجيدى يستطيع أن ينتصر على مصدر الضعف البشرى، وأن يحقق نفسه كذات متحررة تماماً من أسر الضرورة، فلا شيء يمكن أن يكدر صفو حياته، ولامثير يمكن أن يحرك سكون رغباته بعد أن قطع كل الروابط التى تربطه بذلك العالم التعيس. أنه الآن لم يعد يعرف الرغبة، أو الخوف، أو الغضب، أو المعاناة التى يتمرغ فيها الإنسان ليل نهار. «أنه الآن ينظر خلفه مبتسماً فى إرتياح إلى أوهام هذا العالم، تلك الأوهام التى كانت ذات يوم تؤرق وتعذب روحه أيضاً. غير أنها الآن تقف أمامه كشيء تافه تماماً

بالنسبة له، مثل لاعب الشطرنج الذى أنتهت مباراته» (٢٢).

إن البطل التراجيدى والمتصوف يلتقيان فى عدة أوجه: فكلاهما يؤسس خلاصه على قاعدة من المأساة كلاهما لايرضى عن الحق بديلاً، كلاهما يستهدف المطلق ويؤمن بالكل أو اللاشيء. كلاهما زاهد فى متع الحياة وفيما يخضع له الناس من توافه الأشياء. ومع ذلك فهما يختلفان فى أن الأول وثنى، والثانى لاهوتى. الأول يمجد الإنسان، والثانى يلغيه، الأول خلاصة أرضى، والثانى خلصة سماوى، ويوضح د. أنطوان معلوم هذا الفارق الحاسم بقوله: «الصوفية يقظة على الله وقد إنسحب العالم، أما المأساوية فيقظة على العالم وقد إنسحب الله. الأولى تصنع النساك والدراويش، والثانية تصنع أبطال المآسى» (٢٣).

ويظهر الفارق الرئيسى بين الصوفية والتراجيديا فى الموقف من المفارقة التى تخص: الله – الإنسان. فالصوفية تقوم على تخطى تلك المفارقة بإلغاء الإنسان لصالح الله، وهنا تسقط المفارقة ولايبقى من وجهيها المتناقضين (الله والإنسان) غير الله. أما المفارقة المأساوية فلاتمثل مرحلة، وإنما تظل باقية أبداً، وتظل حية راسحة وإن تغيرت وجوهها. أورست مثلاً حسم المفارقة الأولى (الثأر من أمه أو التخلى عن الثأر) فسقط فى مفارقة أشد إذ صار مجرماً وبطلاً معاً!

فى الرؤية الصوفية لا وجود إلا لله، والصوفى الساعى إلى الاتصال بتلك الحقيقة عليه أن يذوب فى الله. فإرادة العبد يجب أن تذوب فى إرادة الرب. ومتى ألغيت الإرادة، وألغى الإنسان، وألغى العالم، فلن لن يبقى من ديونيسيوس شيء، وأن يبقى للمسرح وجود، وسوف تختفى المأساة. أما فى الرؤية المأساوية فإن الأمر يختلف، إذ أن الإنسان يصبح بطلاً يتخطى الإنسان العادى، يتخطى المساومات، والتردد؛ ومن ثم فإن العالم بمفارقاته المختلفة يظل حاضراً فى التراجيديا إى مالانهاية. وهذا يعنى الإبقاء على الصراع بين الإرادتين: إرادة العالم بما تحمل من صدف وأقدار، وإرادة الإنسان الذى يحاول أن يطبع العالم رغم صدفه وأقداره بطابع الإنسان (٢٤).

٥- تحمل المعاناة:

من الأفكار التى تقرب التراجيديا من هدف الخلاص فكرة المعاناة وموضوع التراجيديا دائماً هو الشقاء أو المعاناة، أنها تعرض للعذاب بنوعيه الجسمانى والروحانى، وتفترض فكرة المعاناة أن الإنسان يسقط من الحياة الناجحة السعيدة إلى حضيض الشقاء والتعاسة. ويمكن القول بشكل عام: «أن جميع مآسى الأمم كلها تنطوى دائماً على عنصر الألم والشقاء» (٢٥).

وتعتمد المأساة بشكل أساسى على الوقائع المؤلمة فى حياة الإنسان: الخيانة، الكارثة، الحرب، المرض، الهزيمة، خيبة الأمل، الموت.. إلخ. إن المأساة كما يقول «شوبنهور» تصور: «الجانب المرعب فى الحياة، الألم الذى لا يوصف، عذاب الإنسانية، انتصار الشر، سيطرة الصدفة الساخرة، السقوط الحتمى للبطل العادل البرئ.. وفى ذلك يكمن الملمح المعبر عن طبيعة العالم والوجود» (٢٦).

وبرغم أن الموت يمثل الحد الأليم للتجربة الإنسانية، والمصير المرعب الذى ينتظر الكائن البشرى، إلا أن الوجودية نظر إلى الموت على أنه أهم الإمكانات التى تخص الوجود الإنسانى، من حيث أن الموت هو الإكانية التى من شأنها أن تضع نهاية لكل الإمكانات الأخرى. وهو الإمكانية التى تضع الإنسان وحيداً فى مواجهة مصيره على نحو مخيف (٢٧).

ومع ذلك فإن الموت بحد ذاته ليس تراجيداً، ولكن التراجيديا هى معاناة الموت، الموت الذى نشعر به كما كان يشعر به ويعانيه أبطال التراجيديا: ديونيسيوس أنتيجونا، هاملت، عطيل وغيرهم. إن الصراع بين قانون الله، وقانون الإنسان ليس فقط هو الذى صنع تراجيديا أنتيجونا، لكن أنتيجونا نفسها بكل عظمتها وآلامها هى التى تصنع التراجيديا (٢٨).

ولكن كيف يتأسس الخلاص على قاعدة من المأساة، وكيف تولد المتعة من معايشة الألم والمعاناة؟

الإجابة يمكن أن تكون على هذا النحو: أنه من خلال المعاناة يتاح للبشر فرصة أكبر لنمو القدرات الإنسانية. «فثمة نوع من الخلاص فى فعل الإدراك

ذاته، فالفكرة الإغريقية كانت إدراكية بالأساس» (٢٩).

ويذهب «أديث هاملتون» إلى أن التراجيديا: «... ليست أكثر من ألم تحول إلى عظمة. فالتراجيديا تبين لنا الألم وتقدم لنا المتعة، فتصوير الأشد من المعاناة والأرعب من الأحداث يعنى تكثيف متعتنا» (٣٠).

وتمارس المعاناة فى التراجيديا دور التطهير والتنوير معاً. «كل شخصيات التراجيديا تموت بعد أن تطهرها المعاناة، أى بعد أن تكون إرادة الحياة قد ماتت بداخلهم» (٣١).

وكلما زادت معاناة البطل التراجيدى زادت عظمته كشخصية مأساوية، وتعمق إدراكه للعالم والقوى التى تتحكم فيه. هذه الحقيقة يمكن أن نتبينها فى المونولوج الأخير الذى يردده عطيل فى لحظة اكتشافه الحقيقة قبل أن يعتزم قتل نفسه. وأيضاً فى إدراك الملك لير قرب نهاية المسرحية للحقيقة العارية من أى زيف، حقيقة ذاته والعالم من حوله. فبعد أن يتم تجريده من سلطته السياسية، وتعريته من أبسط ملامح الكرامة الإنسانية. نجده وقد ألقى به خارج الأبواب، فى منتصف الليل، وسط إعصار مرعب لا يرحم، يقول: «هذا هو ما تؤول إليه الحياة الإنسانية فى النهاية: الوحيد والفقير متروكان للبرد القارس، فى حين أن اللئيم والمتوحش والسافل يتمتعون بكل الدفء الذى تستطيع السلطة أن توفره» (٣٢). وفى لحظة الذروة فى المسرحية ينزع الملك ثيابه الملكية قائلاً: «أبتعدى عنى أيتها الأشياء المستعارة»

لقد خلقته المعاناة من جديد، جعلته يخطو أول خطواته تجاه الإنسانية الكاملة. إنه يعترف للمرة الأولى بالشعور بالارتباط بينه وبين مخلوق بشرى آخر. هذا الاعتراف يخلق رؤيا وحساسية جديدة، إنه يتجاوز عبر الألم حدود مرارته وبؤسه الذاتيين، ففى اللحظة التى يقف فيها وحيداً يواجه البرد والموت والخيانة يكتشف فجأة أن مملكته ملأى بأُناس تنقضى حياتهم كلها فى التشرد والضياع والمعاناة، التى يمر بها هو الآن. أما حين كان فى السلطة، فلم يكن يعرف هؤلاء التعساء. أما الآن، والآن فقط يستطيع رؤيتهم واحتضانهم. يقول لير مخاطباً جسمه (معادل الحقيقة العارية) قائلاً: «هيا أيها الجسد يا صاحب الأبهة والجلال تعر الآن وأشعر بما يشعر به

البؤساء!» (٣٣).

٦- التضحية (أو البطل التراجيدى كأضحية):

ترتبط فكرة التضحية بفكرة المعاناة. فإذا كان البطل التراجيدى لديه المقدرة على احتمال المعاناة، فهو أيضاً لديه الإمكانية على التضحية بذاته من أجل الآخرين، أو من أجل المبادئ التى يؤمن بها أو الأهداف التى يسعى إليها. إنه يجسد بصورة أو بأخرى صورة كبش الفداء. وهذه فكرة موروثة من التراث الأسطورى القديم ففى العهود القديمة كان يسود الاعتقاد بأن هناك ارتباط دائم بين ضحية مذنبة بدرجة كبيرة وخلاص مرجعه دم هذه الضحية (٣٤). وهناك مقولة مؤداها: «إن الدم المراق قديماً يحمل فضيلة يمكن أن تمحى إذا لم يرق دم جديد من آن إلى آخر لتنشيط هذه الفضيلة» (٣٥).

وبرغم ما تنطوى عليه طقوس كبش الفداء من عنف وقسوة، إلا أن هذه الطقوس خضعت للتطور، والتغير بفعل الصيرورة التاريخية، ومن ثم فإن الجانب العنيف فيها أخذ يقل تدريجياً ولم يبق منها سوى الوجه الاحتفالى والرمزى والتمثيلى (٣٦).

إن الطقس والفن يرتكزان على مبدأ واحد هو مبدأ المحاكاة. الذى يعتمد بدوره على التخيل. ومن هذا الجانب يمكن أن تقارن ما يحدث فى القداس المسيحى بما يدور على خشبة المسرح، «حيث الخبز والخمر فى كل مرة يصبحان فى الحس جسداً ودماً». وهذا ينطبق على المسرح الإغريقى وعلى المسرح الإليزابيثى والحقبة اللاحقة (٣٧).

والمثال النموذجى الذى يعبر عن صورة الضحية فى التراجيديا الإغريقية هو أوديب، فهو «يفى بكل صفات كبش الفداء»... أو الملك الذى يبدو فى صورة إله. والموقف الذى توصف فيه طيبة فى مطلع المسرحية – موقف الخطر على الحياة، حيث محصولها وقطعانها ونساؤها مصابون جميعاً بعقم خفى كعلامة من علامات الداء الوبيل المحيق بالمدينة، وعدم رضا الآلهة عنها – شبيه بالضمور الذى يأتى به الشتاء، ومدعاة فى الوقت نفسه إلى الصراع والتقطيع والموت ثم النشور.. ويكفينا أن نعلم أن الأسطورة والشعيرة الدينية متلازمتان

متلاصقتان فى النوع، كلتاهما تقليد مباشر لتجربة الجنس البشرى الخالدة» (٣٨).

إن فكرة الملك – الإله الذى يموت من أجل خلاص شعبه. وفكرة المذنب الذى ينبغى قتله لطرد الرجس وتطهير الحياة، كلتاهما تجتمع فى أوديب فهو المخلص والضحية، وهو المنقذ من البلاء والسبب فى الوباء (٣٩). عندما يعلن أوديب أنه ينبغى على الرجل الذى جلب العار على مدينة طيبة أن يدفع الثمن، ثم لا يلبث أن يكتشف أنه الجانى. هنا يتحقق الغرض الذى سعى إليه سوفوكليس: «اكتشاف الجانى لتطهير الحياة الإنسانية، وهنا أيضاً يكمن البعد الشعائرى أو الطقوسى فى تلك التراجيديا، ونعنى به الاحتفال بالسر الخالد للحياة البشرية والعقل الإنسانى (٤٠).

أما المسرح الإليزابثى فلم يكن منفصلاً عن جذوره سواء اليونانية أو المسيحية، «وعلى هذا فمن الممكن اعتبار المسرح الإليزابثى وارث المسرح التراجيدى الإغريقى ووارث أساسه الشعائرى، فالعالم الإليزابثى لا يزال هو العالم التقليدى العظيم الذى ورثته العصور الوسطى من دولة المدينة، وخشبة المسرح المادية نفسها رمز بنفس المعنى التراجيدى اليونانى لخشبة المسرح، والعنصر الشعائرى فى فنه الدرامى له نفس المعانى العميقة الشاملة» (٤١).

وتتجلى الدراما الشعائرية بصورة واضحة فى هاملت. وهو يبدو شديد الشبه بشخصية أوديب. ففى كلتا المسرحيتين كما يقول فرجسون: «شقا ملكيا على علاقة بالدنس فى منابعه الأولى فى نظام اجتماعى كامل، وكلتا المسرحيتين تبتدئان بابتهال من أجل سلامة الكيان السياسى المهدد بالخطر؛ ومصير الفرد ومصير المجتمع فى كلتيهما متشابكان، ويبدو فى كلتيهما أن شقاء الضحية الملكية ضرورة لازمة لتمام التطهير والبعث من جديد» (٤٢).

ولقد كان هاملت كما يذكر «إرنست جونز» يعانى طوال حياته من الرغبة فى الموت، أو ربما كان يعرف أن موته هو الخلاص الوحيد من الشر المحيق بالدنمارك بحسب المنطق التقليدى لفكرة كبش الفداء (٤٣). وعندما يتلقى هاملت بشبح أبيه ويعلم بجريمة عمه المروعة، ويعد أباه بالانتقام من قاتله، نجده فى نهاية المشهد يأسف لحظه العاثر الذى فرض عليه تلك المهمة الثقيلة،

مهمة تطهير الدنمارك أو العالم من الإثم الذى حل به، كما لو كان السيد المسيح، وهنا يصرخ هاملت متأسياً:

لقد أصاب العالم الخلل وأصابتنى اللعنة!

ليتنى لم أولد حتى لا أحمل عبء إصلاحه [٤٤].

(الفصل الأول: المشهد الخامس: أبيات ١٨٩-١٩٠)

وتشير د. نهاد صليحة إلى أن هناك تماثلاً بين عناصر الموقف الرئيسى فى كل من قصة السيد المسيح وقصة هاملت ففى كليهما نجد الأب الذى تخطئ البشرية فى حقه ولا تصون عهده. فتحل عليهم لعنته وينالهم الشقاء. ونجد الإبن الذى يتحمل مسئولية إنقاذ العالم وتطهيره وأفتداؤه. وهذا الأمر ينطبق على هاملت إلى حد كبير، فحينما يصل إلى الدنمارك يجدها وقد تحولت إلى مجتمع فاسد تهدده الشرور والأزمات بالتحلل والفناء، ويذكر لنا شكسبير فى عدد كبير من المناسبات أن الدنمارك هى صورة ممثلة للعالم الإنسانى، ورمز شامل وجامع له. وهاملت نفسه يذكر لصديقه «روزنكرانتس»: «الدنمارك ما هى إلا سجن» فيرد عليه روزننكرانتس مؤكداً هذا التماثل المجازى بين العالم والدنمارك: «إذن فالعالم سجن أيضاً». ويعمق هاملت هذا التماثل بصورة أكبر فيعقب على صديقه قائلاً: «أجل.. سجن ظريف به العديد من الزنزانات والعنابر والأقبية.. أحدها الدنمارك، وهى واحدة من أسوء هذه المعتقلات» [٤٥].

(هاملت: الفصل الثانى: المشهد الثانى، أبيات ٢٤١-٢٤٥)

أما بلدة «وتنبرج» التى يصل إليها هاملت فى بداية المسرحية، فتبدو وكأنها المجتمع المثالى، موطن الحكمة والفلسفة والقيم العليا، العالم البرئ الذى لم يلوث بعد، والذى يناقض تماماً عالم الواقع الممثل فى الدنمارك، أو كأنها عالم الفردوس الذى عاش فيها الإنسان قبل الخسيئة التى أسقطته إلى العالم الأرضى، حيث البؤس والشقاء والعذاب... ومن المحتمل أن شكسبير قد استخدم عن عمد اسم هذه المدينة التى ترتبط بالثورة الدينية البروتستانتينية وبحركة المصلح الدينى «مارت لوثر» ليعمق البعد الروحى فى نصه، ويحولها

إلى رمز لأمل الإصلاح الذى سيأتى مع هاملت المبشر بعالم جديد (٤٦).

إن هاملت هو البطل التراجيدى الذى يمثل كبش الفداء الملكى، وهو الرجل المميز منذ البداية، وأجزاء المسرحية التى تظهر مراحل عذابه وهلاكه وإنهياره تساير مراحل التضحية الشعائرية القديمة.

والجدير بالذكر أن سارتر يكرر نفس فكرة المخلص - الضحية فى مسرحته «الذباب» حيث يقول أورست مخاطباً قومه: «إن جميع ما تشعرون به من خطايا وندم، وقلق فى الليل، وجريمة إيجيست، جميعاً لى، آخذها كلها، على عاتقى. لا تخافوا من أمواتكم بعد اليوم، فهم أمواتى..» (٤٧).

وبهذا المنطق نقول أن هاملت والملك لير يموتان من أجلنا: فقد أخذا أعباءنا على عاتقهما.

ولكن إلى أى حد يمكن تقبل فكرة معاناة إنسان ما ثم موته بعد ذلك من أجلنا؟ وإذا كانت هذه الفكرة تحظى بالقبول فى المجتمع البدائى الذى كان يصفه «جيمس فريزر» فى كتابه «الغصن الذهبى»، فهل هى مقبولة فى الواقع الراهن؟

الواقع أننا يمكن أن نستخلص من فكرة القربان أو الأضحية حكمة عميقة وإيجابية مؤداها: المشاركة الإنسانية، وإزالة الحواجز القائمة بين الأنا والأنت والنحن من خلال وحدة جمعية فريدة يتم فيها تجاوز سلطة القدر، ولذلك فإن فكرة القربان «تحتل أقصى ما يمكن أن تبلغه الحياة الإنسانية» (٤٨).

وهكذا فإن الأبطال التراجيديون: أوزيريس، أدونيس، ويونيسيوس، بروميثيوس، أورست، أنتيجونا، الكترا، أوديب، هاملت، عيل.. جميعاً يضحون بأنفسهم على مذبح الحق أو العدل أو الحرية أو الفضيلة. أنهم جميعاً يعرفون أنه قمة الأمل تكمن فى التخلى التام والعزوف عن صغائر الأشياء. وبرغم أنهم يمارسون لعبة، لأنهم يلعبون دوراً سواء على مسرح الفن أو الحياة، إلا أن لعبتهم ليست مكررة أو سخيفة.. أن لعبتهم مختلفة، ودورهم لاينتهى بنهاية اللعبة، أننا لفرط صدقهم، ولفرط إيمانهم بما يفعلون، وبما يقولون، لا نتعاطف معهم فقط، بل نصدقهم ونؤمن برسالتهم ونتوحد بهم. فى موتهم إدانة لكل

القومى العمياء التى تنتصب فى وجه الإنسان. موتهم تطهير لنا بقدر ما هو عتق وتنوير وتحرير. موتهم ليس موتاً بل بعثاً وإحياءً وديمومة.

إن الأبطال التراجيديين، ضحايا، ضحايا الخلل الكونى، ضحايا لذنوب لم يقترفوها، ولخطايا لم يسقطوا فيها، ضحايا بلا خطية ومتهمون بلا قضية، لذلك فأنهم يمثلون الإدانة الشاملة لكل القواعد والقوانين. والطعن فى مشروعية المنطق والمعقول.

هوامش الفصل الثالث

(١) Butcher : Aristoile ص s Theory of Poetry and Fine Art, P. 304.
(٢) Ibid : P. 302, 313.
(٣) د. أحمد عتمان: الأب الإغريقى، ص ٢٤٦.
(٤) المرجع السابق: ص ص ٢٧٩-٢٨٠.
(٥) كليفرد ليج: المأساة، ص ٧٥.
(٦) المرجع السابق، ص ٧٠.
(٧) Butcher : Op.Cit., P. 352.
(٨) د. أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة، ص ٦٢، ٥٠.
(٩) المرجع السابق، ص ٦٢.
(١٠) المرجع السابق: ص ص ٦٣، ٧١.
(١١) المرجع السابق، ص ٧٢.
(١٢) د. عبدالمعطى شعراوى: أسطاطير إغريقية (أساطير البشر)، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ص ٨٤-٨٥.
(١٣) كوليت استييه: أسطورة أوديب، ترجمة زياد العودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩، ص ص ٧٣-٧٤.
(١٤) د. أنطوان معلوف: المرجع المذكور، ص ٨٦.
(١٥) المرجع السابق: نفس الصفحة.
(١٦) المرجع السابق: ص ٨٧.
(١٧) والتر كاوفمان: التراجيديا والفلسفة، ص ١٤٦.
(١٨) كوليت استييه: المرجع المذكور، ص ٣٨.
(١٩) جورج طومسون: دراسة فى الأصول الاجتماعية للدراما، ص ٤٨٠-٤٨١)
(٢٠) A Schopenhauer : The Art of Literature (IN) Essays From The Parerga and Paralipomena, Trans By T.B. Saunders, M.P. George Allen and Unwin Ltd., Ruskin House Museum Street, London, 1951, P. 49.

(٢١) A Schopenhauer : The World As Will and Idea, Vol. 1, P. 325.

(٢٢) Ibid: PP. 504-505.

(٢٣) د. أنطوان معلوف: المرجع المذكور، ص ١٢٧.

(٢٤) المرجع السابق: ص ص ١٢٧-١٢٩.

(٢٥) ينكول: علم المسرحية، ص ١٧٦.

(٢٦) A Schopenhauer : The World as Will and Idea, Vo. 1 P. 326.

(٢٧) William Barrett : Irrational Man, Heinemann, London, 1967, PP. 200-201.

(٢٨) أديث هاملت: الأسلوب اليونانى فى الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٧٧، ص١٨٩.

(٢٩) كليفرد ليج: المرجع المذكور، ص ٣٤.

(٣٠) أديث هاملتون: المرجع المذكور، ص ١٨٤.

(٣١) A Schopenhauer : The World as Will and Idea, Vol, I , P. 327.

(٣٢) مارشال بيرمان: حداثة التخلف، تجربة الحداثة، ترجمة: فاضل جنكر، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص ٩٧.

(٣٣) المرجع السابق: ص ٩٨.

(٣٤) رينيه جيرار: كبش الفداء، ترجمة: منار رشدى أنور، دار شرقيات، ص ٥٠.

(٣٥) المرجع السابق: ص ٢٠٢.

(٣٦) المرجع السابق: ص ص ١٤٨-١٤٩.

(٣٧) كليفرد لينج: المرجع المذكور، ص ١١٣.

(٣٨) فرنسيس فرجسون: فكرة المسرح، ص ص ٨٥-٨٦.

(٣٩) كليفرد ليج: المرجع المذكور، ص ١٠٠.

(٤٠) فرجسون: المرجع المذكور، ص ٩٩.

(٤١) المرجع السابق: ص ٢١٧.

(٤٢) المرجع السابق: ص ٢١٨.

(٤٣) المرجع السابق: ص ٣٢٧.

(٤٤) د. نهاد صليحة: أضواء على المسرح الإنجليزى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ٨٨.

(٤٥) المرجع السابق: ص ٨١.

(٤٦) المرجع السابق: ص ص ٨٢-٨٣.

(٤٧) جاك بول سارتر: الذباب، ترجمة حسين مكى، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ، ص ١٥٧.

(٤٨) هانز جورج جادامر: تجلى الجميل: ترجمة ودراسة وشرح د. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص ١٨١.

خاتمـــــة

وبعـد... ترى هل هناك خـلاص بالفن، وهل هذا الخـلاص نهـائى أم أنه نسبى، مؤقت أو عابر؟

الإجابة: لا يوجد خلاص نهائى، ولم تعرف البشرية خلال رحلتها التاريخية الطويلة خـلاصـاً نهـائيـاً، لأن هـذا النوع من الخـلاص إذا تحـقق فـإنه يعنى العودة مرة أخرى إلى الفردوس، ونهاية التاريخ، وبالتالى نهاية الأمل أيضاً. لأن الأمل يولد على أرضـيـة من اليـأس وفـوق قـاعـدة من المأسـاة، والفـاعليـة البشرية تتأسس عبر إحساس الإنسان بالحاجة، ولو أكتملت حاجات الإنسان وأشبعت جميع رغباته لتوقف عن الحياة. ومن المعروف أن أعلى نسبة انتحار فى العـالم تشـهـدها الدول التى تتـمـتـع بدرجـة عـاليـة من الرفـاهيـة والرخـاء الاقـتـصـادى. فلنا أن نتـصـور أننا قـد أرضـينا جـمـيع أهوائنا، وحـقـقنا كل أحلامنا.. فماذا بعد هل يمكن الفرار من السأم والشعور بالخواء. إن السعادة فى جانب منها ترتبط بإرضـاء الحاجات البشرية (سواء مادية أو روحية) فماذا لو أرضينا جميع تلك الحاجات، هل يمكن بلوغ السعادة؟

الإجابة بالنفى لأن الدائرة لا تكتمل أبداً!!

من جانب آخر، فإن الخلاص النهائى يتحقق إذا استطاع الإنسان قـهر الموت وتجـاوزه التناهى، أو بعـبـارة أخـرى إذا بلغ الخلود. وهذا الأمل لم يتحقق على الأرض حتى هذه اللحظة، ويبدو أنه لن يتحقق، لأن الحياة داخل الكرة الأرضية تخضع لمقولات ومبادئ: التغير والتحول والفناء، وهى مقولات ترتبط بحـركـة الزمن، الذى لم يسـتطيع الإنسـان - برغم كل مـجـهـوداته ومحاولاته - الإفلات منه! وبرغم أن الإبداع الإنسانى هو محاولة لقهر الموت، إلا أن الفن كمـا يقول «أندريه مالرو» «غير قادر على إسكات السؤال الذى يطرحه الموت» (١).

من هنا يمكن أن نقـرر أن أى حـديث عن الخـلاص بالفن مـحـاصـر منذ

البداية بكل خطايا النزعة النسبية،ويصعب التعامل معه خارج هذا الإطار. وحتى الفلاسفة الذين جعلوا من الفن طريقاً للخلاص من أمثال: شوبنهور، ونيتشه، وسارتر، وماركيوز، وأرنست بلوخ.. وغيرهم يصلون إلى نفس النتيجة. فها هو شوبنهور يصل إلى أن الفن هو الفاعلية المعبرة عن البعد العابر فى السعادة الإنسانية، فالفن كما يقول: «.. هو تلك المرآة الحقيقية للعالم والحياة، خاصة فن الشعر، فكل ملحمة أو قصيدة درامية، يمكن أن تمثل بمفردها نضالاً وجهداً وحرباً من أجل سعادة ليست كاملة أو دائمة. إنها تصل بأبطالها إلى الهدف عبر آلاف المصاعب والمخاطر، وبمجرد وصولهم لأهدافهم يتم إسدال الستار سريعاً، حيث أنه لم يعد هناك الآن ما يمكن عمله سوى بيان أن الهدف الرائع الذى توقع البطل أن يجد فيه السعادة كان مخيباً لآماله. وبعد بلوغه لم يعد أحسن حالاً من ذى قبل، لأن السعادة الحقيقية والدائمة غير ممكنة، ولايمكن أن تكون موضوعاً للفن» (٢).

إن الفن هو أحد المُسكنات أو واحد من الأدوية العديدة التى يخترعها الإنسان للتغلب على منغصات الحياة. وهو بهذا المعنى يُقدم خلاصاً دنيوياً يحيا فى دائرة الإمكان، ويصب فى التيار العظيم للطموح الإنسانى الساعى نحو تحقيق المجتمع الأفضل.

والواقع أنه ليس هناك طريق واحد للخلاص بالفن، فقد يتحقق هذا الخلاص بالتطهير (أرسطو)، أو الكرنفالية (ميخائيل باختين)، أو بالعالم البديل، العالم اليوتوبى (بلوخ، وماركيوز، ومالرو) أو بالنضال الثورى (بريخت والتيار الماركسى). والمسرح يمكن أن يؤدى تلك الأدوار مجتمعة، لكننا فى هذا البحث حاولنا أن نركز على نقطة محددة، وهى الجانب الشعائرى أو الطقوسى فى التراجيديا الكلاسيكية بشقيها اليونانى والحديث، لكن هذا التحديد لايعنى أن المسرح المعاصر يخلو من هذا البعد، فالبعد الطقوسى عنصر مكون للتجربة الفنية من حيث هى كذلك، أعنى أنه إذا كان الفن خرقاً للمعتاد والمألوف، وتمرداً على الضرورة اليومية، ويقوم على مبادئ: التلقائية، والحرية، والتنوع، والتخيل، والإيهام، الاتصالية، فإنه بذلك لابد وزن يتضمن فى بنية تكوينه عنصراً طقسياً بصورة أو بأخرى. لكن هذا العنصر الطقوسى يكون أكثر بروزاً ووضوحاً فى الدراما لاعتبارات تاريخية وتقنية.

ويوسعنا أن نجد من بين العديد من المدارس المسرحية التى ظهرت فى منتصف القرن العشرين من يستهدف تحويل المسرح إلى شكل من أشكال الممارسات الطقسية، ومن هؤلاء نذكر: «أنتونان أرتو»، و«جروتوفسكى»، «بيتربروك».. وآخرين غيرهم. فمثلاً يذكر أنتونان أرتو (صاحب ما يسمى «بمسرح القسوة»، ورائد المسرح الطليعى) أن المسرح يجب أن يكون شيئاً مذهلاً، وأن يجتاح مشاعر الجمهور، ويسيطر عليهم بما يشبه التنويم المغناطيسى، أو الإنجذاب الصوفى، أو الممارسات السحرية. فالمسرح «يجب أن يقترن فيه الإذعان والألفة الروحية الغامضة بالاحتجاج والتحدى» (٣).

ومن أبرز المدارس التى اتخذت أيضاً من روح الطقس أساساً لها مدرسة الفنان البولندى «ييجى جروتوفوسكى»، والذى أطلق على مسرحه اسم «المسرح الفقير»، وهو مسرح يستمد جذوره من عناصر مختلفة: المسرح الإغريقى، مسرح العصور الوسطى، مسرح الباروك الأسبانى، مسرح ستانسلافسكى، ومصادر أخرى متنوعة. لكن جروتوفسكى وضع ذلك كله فى صياغة جديدة معاصرة تعيد المسرح إلى أصوله ومنابعه الطقوسية الأولى. ويوضح جروتوفسكى ذلك بقوله: «إن كل طقس يتواجد فيه وما يزال عناصر تلقائية، لذلك نوظف – عن وعى – الفضاء المكانى، ونموذج العلاقة بين المشاركين الذين يقودون الحدث المسرحى وأولئك الذين يشاهدون. لذلك فإن التراث المسرحى وتقاليده خاصة فى مرحلة ولادتها الأولى والناشئة فى عصور مختلفة، تعد دائماً بالنسبة لنا قريبة لروحنا» (٤).

وهكذا فقد كان جروتوفسكى يعتقد أن الفن بالضرورة مشروع روحى مقدس، وأنه وريث المطلق. وأن الممثل هو بديل الكاهن أو الساحر. وأن الفعل المسرحى يستهدف خلق إيقاع إنسانى جديد يتحرر من الكوابح الاجتماعية، ويمكن أن يكون وسيلة للخلاص بالنسبة للمشاهدين والممثلين معاً.

إن هذا البحث يستهدف الانتصار لهذا البعد الطقوسى فى الفن، وبدون هذا البعد الطقوسى يصعب الحديث عن خلاص بالفن. وفى رأينا أن الإنسان المعاصر منذ أن فقد روح الطقس فى الفن، وفى الحياة صار محروماً من السعادة. أصبح يحيا بلا اكتراث، بلا مشاعر، بلا اهتمام. صارت حياته روتينية كالأشياء. لم يعد هناك ما يدهشه أو يبهره أو يستلفت ناظريه. صارت

الأشياء من حوله فاترة، وصارت حياته نفسها أكثر فتوراً. وإزاء انعدام الدراما من حياته، كان لابد وأن يخلق الدراما البديلة، والدراما البديلة هى دراما اليأس، ودراما التدمير: تدمير الذات، وتدمير الآخر، وتدمير الأشياء. أن الإنسان المعاصر حتى يخلق الإثارة فى حياته الساكنة الباهتة كان عليه أن يصنع دراما جديدة تناسب روح اليأس والهوان التى يعيشها، والإنسان المعاصر يعثر على تلك الدراما البديلة بعدة طرق : فأحياناً عبر الاستمتاع السادى – المازوخى بمشاهد العنف والقسوة والتعذيب. وتارة أخرى من خلال ممارسة بعض الطقوس المشوهة التى تستدعى مشاعر بدائية قديمة مثل التعصب للفرق الرياضية والتعلق الفاشستى بالقوميات أو الزعماء، والهوس الدينى، والتشيع الأعمى للأيديولوجيات، وعبادة السلع، وكل مظاهر الفيتشية المعاصرة .

إن هذه الممارسات تمثل بديلاً طقسياً مشوهاً، لأنها لا تقدم إشباعاً حقيقياً لحاجات الإنسان الجمالية والروحية والإنسانية . ومن ثم فإن إنسان اليوم كائن تعيس برغم كل التقدم المزعوم ، لأنه أفتقد صلته المباشرة بالأشياء، وبالطبيعة ، بنفسه، بجسده ، بالكون ، بالأرض ، برفيقه الإنسانى. وتحولت علاقته بالعالم إلى كم باهت من الرموز والإشارات والعلاقات المجردة ، ولم يعد له لغة حسية تربطه بهذا العالم ؛ لقد أنشطرت علاقته بالعالم من حوله ولم يعد يسيطر على تلك الأشباح التى خلقها فى حياته»

قد يكون صحيحاً أن نعترف بأن التراجيديا بصورتها التى عرضنا لها عبر صفحات هذا البحث – للآسف – قد توارت من حياتنا برغم أن عناصر المأساة فى حياتنا المعاصرة صارت أشد وأفظع، فأخبار المجازر الدموية التى تطالعنا بها الصحف ووسائل الإعلام ليل نهار صارت تسلية يومية. والفارق بين الإنسان الإغريقى، والإنسان اليوم هو أن الإنسان الإغريقى كان أكثر قدرة على تحويل الهم الإنسانى إلى فعل درامى. أما الإنسان فى عصر العولمة فليس لديه المقدرة على القيام بذلك، إذ أنه يكتفى باستهلاك العالم من حوله، وبالتالى صار البط لاالاقتصادى هو بديل البطل التراجيدى!!

وإزاء هذا الوضع صارت مهمة المبدع التراجيدى فى عصرنا الراهن أكثر تعقيداً وأشد صعوبة خاصة فى ظل ما يسمى بثقافة «ما بعد الحداثة»(*). التى تتسم بالزحف المتنامى لعالم السلع، وهيمنة آليات السوق، وفقدان المعايير، وغياب أى مرجعية أو يقين، وانتشار التكنولوجيا الصناعية المتقدمة، وتقنيات الاتصال المعاصرة بشكل يفوق تصورات «فالتربنيامين» حول عصر الاستنساخ الصناعى. كل هذا انعكس بصورة واضحة فى الإبداع الفنى بشكل عام، فظهرت دعاوى جديدة تنادى بتحطيم الشكل الفنى، وموت المؤلف، وتجاوز المسافة بين الفن والحياة، وانحسار الفن الهالى، والاهتمام بمناهج اللاحسم والتفكيك، ومن ثم فقد أصبح الحديث عن الدور الرسولى للفنان أو الخلاص بالفن أمراً متعذراً، وربما ينتمى إلى الماضى. ولذلك فإن على الفنان التراجيدى اليوم أن يبحث عن تقنيات جديدة تتلائم مع روح العصر، وعليه أن يواصل التحدى والتحدث بصورة مغايرة لما هو سائد حتى لا تبتلعه العولمة وتحيله إلى مسخ. أن الفن كقيمة قوامها التمرد على الواقع ينبغى له أن يمارس هذا التمرد تجاه أى محاولة لاحتوائه. وهذا الأمر ليس جديداً، فمنذ فجر التاريخ والفن يخضع دائماً لإغراء أن يصبح جزءاً من المؤسسات السلطوية، والعولمة بصورتها الراهنة ليست إلا شكلاً جديداً من أشكال الرأسمالية، وبالتالى فهى سلطة شأنها أى سلطة أخرى. وعلى الفنان الحقيقى اليوم أن يتخذ موقعه فى المعسكر المعادى للعولمة. ولعله من المناسب أن نذكر فى هذا السياق أن العولمة ليست نهاية التاريخ، وأنه لابد وأن يولد الجديد، قد يتأخر قليلاً، ولكنه سوف يأتى لا محالة. ربما يكون عصر المعجزات قد انتهى، ولكن أحداً لايستطيع أن يتنبأ بما سيحدث، وسيظل المصير التاريخى مرهوناً بقدرة الرأسمالية على الاستمرار، وأيضاً بقدرة الشعوب المقهورة على المقاومة والنضال ضد سادة العولمة، وضد الديكتاتورية السياسية والعصبية العرقية – الدينية من جانب آخر. إن الفنان المعاصر أمام خيارين لا ثالث لهما: إما أن يستسلم لليأس ويؤمن بالواقع الراهن، وإما أن يقاوم وأن يحمل صليبه مثل الرسل والقديسيين.

إن على الفنان اليوم أن يرفض مثل البطل التراجيدى كل أساليب المهادنة أو التسوية أو المصالحة مع عالم كل ما فيه يستأصل إنسانية الإنسان. إن عليه ألا يستسلم برغم يقينه أن كل أعماله يمكن أن تحترق مثل القرابين،

وأنها يمكن أن تكون مجرد إضافات للمحرقة الكبرى التى تحاول أن تحيل كل ما هو بطولى وعظيم إلى شيء تافه وبلا قيمة.

إن مهمة الفنان المعاصر اليوم هو كشف تشيؤ الواقع الراهن، وفضح مدى فساده وتحلله وغثيانه. بعبارة أخرى أن عليه أن يتواصل مع هذا العالم عبر رفضه ودحضه واحتقاره. أن عليه أن يكتفى بالتهديم والتعرية ولا يترك لنفسه أى فرصة لأى عزاء من أى نوع. وحسبه أن يكون عزاؤه الوحيد هو امتلاك القدرة على السخرية والاحتجاج والازدراء!. إن عليه أن يتمسك بالحلم ويتذرع بالأمل برغم مأساوية المصير الإنسانى. عليه أن يدرك أن المخلص الحقيقى لن يظهر إلا حين يسود الظلام، وحين يملأ اليأس القلوب!!

هوامش الخاتمة

(١) بول غايار: مالرو، ترجمة زياد العودة، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٨٧.

(٢) Arthur Schopenhauer : The World as Will and Idea, Vol.I, P. 413.

(٣) جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة د. عبدالمنعم إسماعيل، مكتبة مدبولي، ١٩٧٧، ص ٤٠.

(٤) ييجي جورتوفسكي: مسرح جروتوفسكي الفقير، إعداد وترجمة د. هناء عبدالفتاح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٧٧، ص ٥٣.

(*) «ثقافة ما بعد الحداثة» ليست في رأينا مرحلة أو عصراً جديداً، وإنما هي حالة أو ظاهرة نشأت كرد فعل لأفول الحداثة؛ ومن ثم فإنها تحمل في عناصرها ومبادئها كل مظاهر الانهيار والانحدار. وهي من جانب آخر تبدو لنا بمثابة التبرير الأيديولوجي للعولمة، وهي شكل من أشكال الأمركة الثقافية. أو على حد تعبير «ستيورات هل»: ما بعد الحداثة هي الطريقة التي يحلم العالم فيها بأن يكون أمريكياً».

انظر: بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة د. عبدالوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، ١٩٩٥، ص ٥٢.

التعريف بالمؤلف

- د. حسن محمد حسن حماد

- من مواليد محافظة المنيا

- حصل على الدكتوراه في الآداب عام ١٩٩٠

- يعمل حالياً أستاذاً بقسم الفلسفة - كلية آداب الزقازيق ويقوم بالتدريس كأستاذ منتدب بكلية الفنون الجميلة بالزمالك

- عضو اتحاد كتاب مصر، وعضو الجمعية الفلسفية المصرية

- له العديد من المؤلفات والدراسات الأكاديمية، من أهمها:

١ - «النظرية النقدية عند هربرت ماركيوز، دار التنوير، بيروت ١٩٩٢

٢ - «الاغتراب عند إريك فروم» المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥

٣ - «الإنسان وحيداً»، دراسة في مفهوم الاغتراب في الفكر الوجودي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٥

٤ - «تطور مفهوم العقل من ديكارت إلى هيجل، أو من المعرفة إلى الثورة، دراسة منشورة بحوليات كلية آداب الزقازيق، العدد التاسع، أبريل ١٩٩٢

٥ - «دور الفلسفة في تحرير الوعي، أو الخروج من قبضة الفاشية»، دراسة منشورة بمجلة قضايا فكرية، الكتاب الثالث والرابع عشر، أكتوبر ١٩٩٣

٦ - «فلسفة الجسد عند أفلاطون»، دراسة منشورة بحوليات كلية آداب الزقازيق، العدد الثالث عشر ١٩٩٥

٧ - «الاغتراب عند أبي حيان التوحيدي»، دراسة منشورة بمجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الثالث، ١٩٩٥

٨ ـ عبد الرحمن بدوي واكتشاف العناصر الوجودية في المذاهب الصوفية»، دراسة منشورة ضمن دراسات أخرى في الكتاب التذكاري للدكتور عبد الرحمن بدوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧

٩ ـ الخيال اليوتوبي، دار الكلمة، القاهرة ١٩٩٩

١٠ ـ تحت الطبع:

ـ البحث عن السعادة عند نيتشة

ـ مفهوم العبث في الفلسفة والفن

ـ البطل المتمرد عند نجيب محفوظ

مطبعة بي أتشرو برس

ت : ٤٩٣١٨٣٥